GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

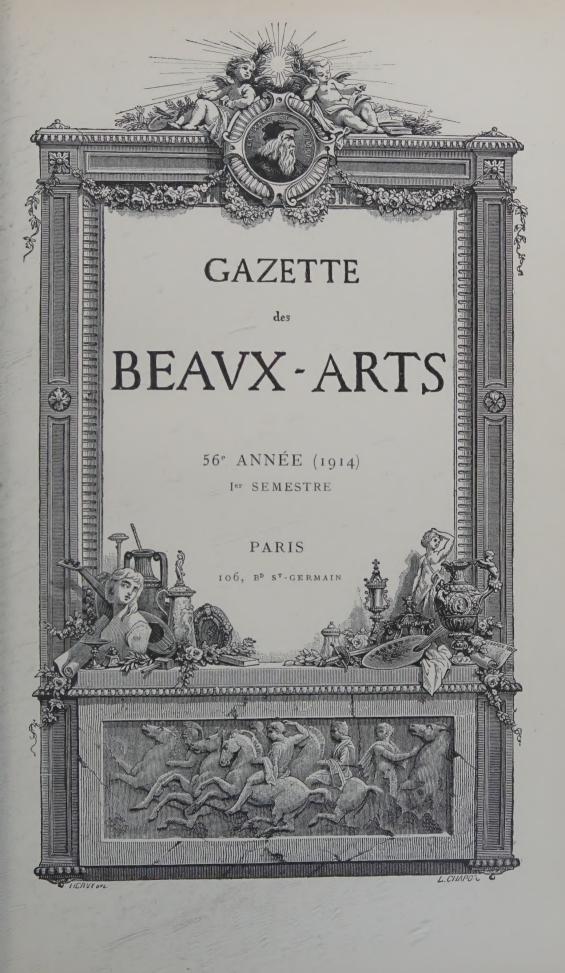
CINQUANTE-SIXIÈME ANNÉE — QUATRIÈME PÉRIODE

TOME ONZIÈME

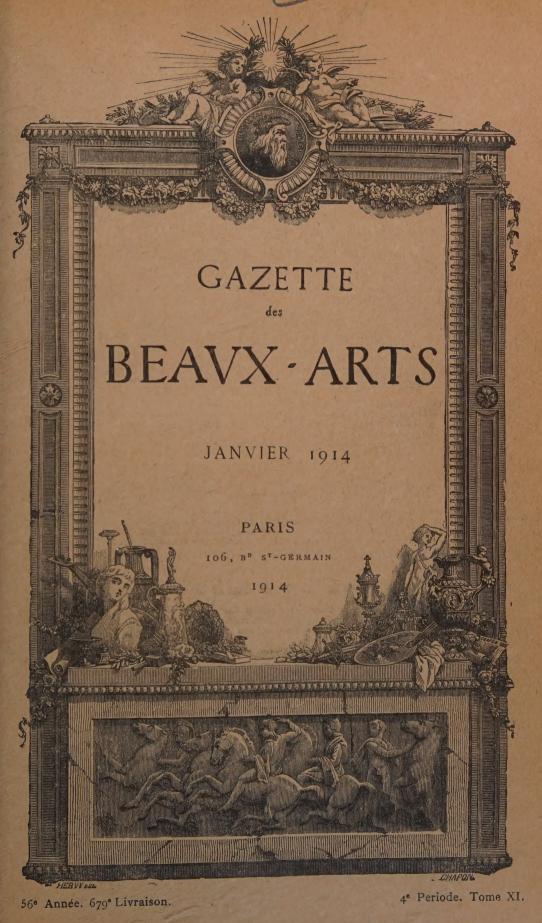
PARIS — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

Tous droits de reproduction et de traduction réservés







Prix de la Livraison: 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE JANVIER 1914

- I. ROGER MARX (1859-1913), par M. Paul Jamot.
- II. HECTOR HOREAU (1804-1872), par Mme Jeanne Doin.
- III. LA VIERGE DU « DIPTYQUE DE MELUN », par M. Paul Leprieur.
- IV. LA PEINTURE AU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ (2º article), par G. Lasenestre, de l'Institut.
- V. LA SCULPTURE AU MUSKE JACQUEMART-ANDRÉ (2º et dernier article), par M. André Michel.
- VI. -- LA PEINTURE FRANÇAISE, DE 1750 A 1820, JUGÉE PAR LE FACTUM, LA CHANSON ET LA CARICATURE (1se article), par M. Prosper Dorbec.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : J.-S. Duplessis (J. Belleudy), par M. Charles Saunier.

Ouatre gravures hors texte:

Portrait de Roger Marx, dessin par M. Ernest Laurent : heliotypie Marotte.

La Vierge, détail du « diptyque de Melun » (Musée d'Anvers) : lithographie de M. A. Toupey.

Place de ville italienne, gouache par F. Guardi (Musée Jacquemart-André, Paris) : héliotypie Marotte.

Buste du peintre Nicolas Vleughels, par R.-M. Slodtz (Musée Jacquemart-André: héliotypie Marotte.

33 illustrations dans le texte.

La Gazette des Beaux-Arts, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE | DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr. Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expesitions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

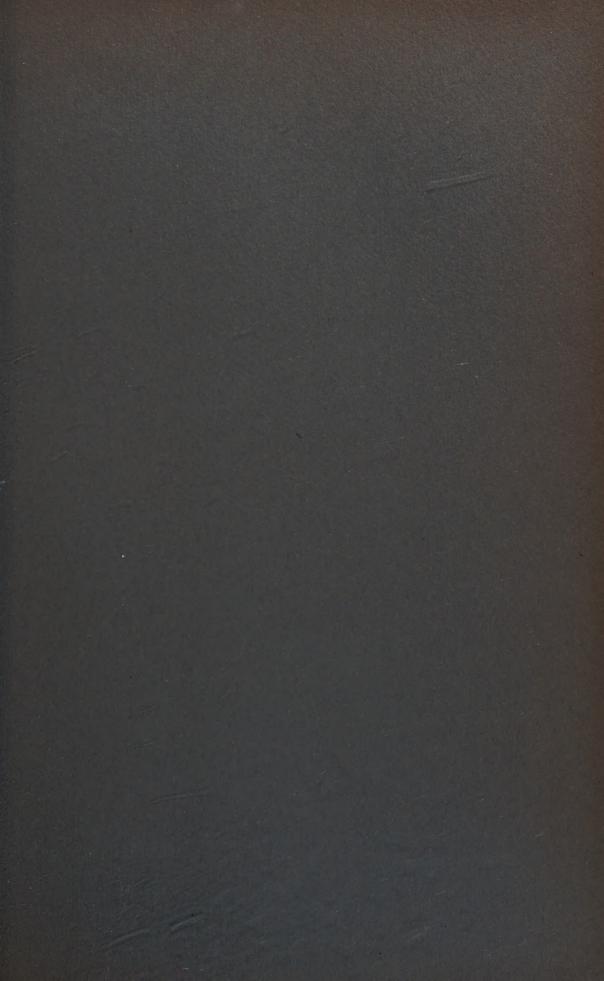
ON S'ABONNE

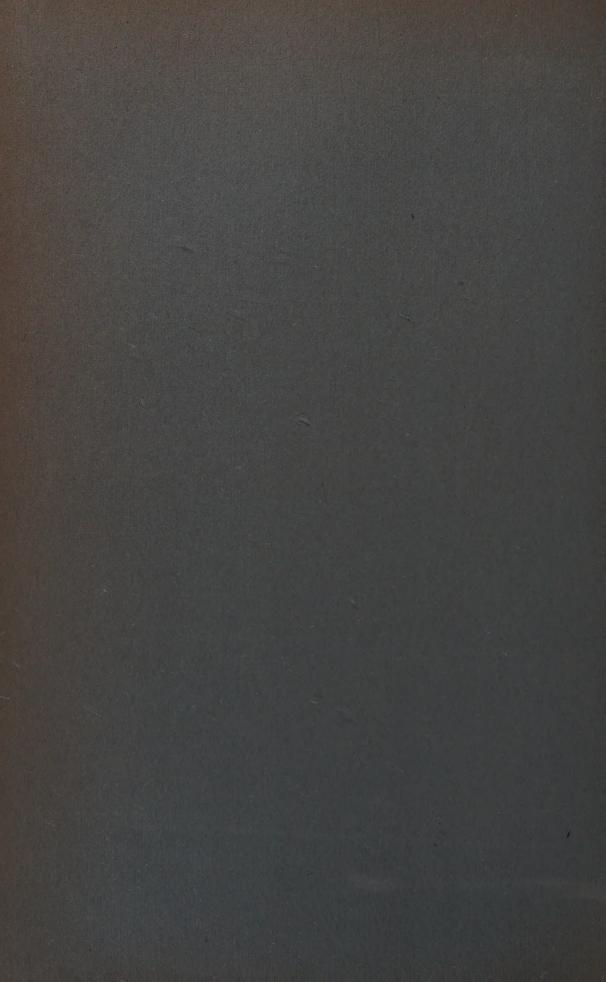
AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, Ba S'-GERMAIN, PARIS

Téléphone : Nº 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.





ROGER MARX

(1859 - 1913)

A mort prive trop tôt l'art français d'un de ses défenseurs les plus généreux et les plus clairvoyants. La Gazette des Beaux-Arts perd un des plus précieux collaborateurs qu'elle ait eu la bonne fortune de s'attacher depuis sa fondation. Pendant vingt ans, par son action directe, par son influence, par ses écrits, par sa parole, Roger Marx a plus que tout autre contribué à maintenir et à développer le libéral programme qui restera celui de la Gazette et qui concilie une admiration raisonnée pour les chefs-d'œuvre du passé avec une assistance bienveillante aux efforts du présent. Les artistes et les écrivains d'art, ses confrères, n'oublieront pas ce guide sûr et fidèle. Aux regrets que demande son œuvre interrompue s'ajoutera, pour ceux qui ont éprouvé l'activité attentive et ingénieuse de sa sympathie, une tristesse dont l'expression doit ici demeurer discrète, mais qu'il est impossible de taire. On permettra peut-être à celui qui écrit ces lignes de dire que, s'il est sorti prématurément de la plus douloureuse retraite, c'est pour rendre à un mort un dernier témoignage d'affection, d'estime et de reconnaissance.

La critique des œuvres contemporaines suppose des qualités différentes et presque contraires dont se trouvent trop rarement pourvus ceux qui l'exercent plus par circonstance que par vocation. L'historien de l'art, lorsqu'il nous parle des œuvres consacrées par la vénération des siècles, ne risque guère de se tromper dans ses jugements, et l'on a lu des pages fort décentes sur Michel-Ange et sur Raphaël, écrites par des auteurs qui seraient incapables de distinguer dans la production de leur temps ce qui mérite de vivre et ce qui est destiné à l'oubli. C'est qu'ici le don est plus que tout nécessaire et ce qui ne s'apprend pas; cette faculté de sentir avant de raisonner, qui est

et souvent les moins connus le jeu des influences et des écoles, arrachant d'autre part à un injuste oubli des noms ignorés ou dédaignés. Un volume, accompagné de nombreuses images, intitulé Études sur l'École française¹, garde pour nous les fruits de cette vaste

enquête.

Je crois reconnaître au centre de sa pensée et de son œuvre deux idées directrices, dont il sut tirer toutes les conséquences profitables. C'est d'abord une conception scientifique et historique de la critique. Toute nouveauté, même si elle paraît contredire à des principes que nous croyons assurés, doit, pour être viable, se rattacher par un lien plus ou moins visible au développement historique et logique de l'art. C'est le rôle de la critique d'apercevoir ce lien avant la foule, parfois avant les artistes eux-mêmes; sans rien sacrifier des acquisitions solides et stables que nous tenons du passé, elle fera crédit aux théories des novateurs, quand bien même ces théories ne sembleraient pas donner des résultats positifs en rapport avec les ambitions ou les prétentions annoncées. Car, de même que, dans le vaste champ indéfini de la science, une hypothèse, qui sera vite abandonnée, en prépare une autre et marque ainsi une étape obligée de l'effort humain vers une vérité totale qu'il n'atteindra jamais icibas, de même, dans le royaume divisé de l'art, les théories contraires et les écoles ennemies se combattent et se succèdent; elles sont le rythme nécessaire de l'histoire, et, si l'on ne veut pas de ce mot de progrès dont il a été fait un trop présomptueux et trop puéril usage. elles représentent le mouvement qui est le signe de la vie. C'est là. je crois, la raison qui explique l'attitude de Roger Marx en présence de certains ouvrages, déconcertants pour nos habitudes, que nous montrèrent, au cours de ces dernières années, le Salon d'Automne et le Salon des Indépendants; attitude à la fois réservée et bienveillante, que d'aucuns lui ont reprochée, de part et d'autre peut-être de la barricade, et qui, à mon avis, lui fait honneur, étant inspirée par un double scrupule². Dans son étude sur *Degas*³, en 1897, Roger Marx parlait déjà de « cet invu que la curiosité réclame sans merci et que l'injure accueille dès qu'il se manifeste ».

Le critique lui-même ne doit pas être un théoricien. Certes, il a

^{4.} Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1903. Voir le compte rendu de cet ouvrage par M. Gabriel Séailles dans la Gazette des Beaux-Arts, 1903, t. I, p. 79.

^{2.} Voir particulièrement les articles de Roger Marx intitulés : Le Vernissage du Salon des Indépendants et Le Vernissage du Salon d'Automne dans la Chronique des arts, depuis 1903 jusqu'à 1913.

^{3.} Dans L'Image, Paris, 1897, p. 323.

ses préférences. Sous peine de manquer de l'indispensable amour. sans lequel l'intelligence n'est rien, il doit avoir ses préférences. Pour ne parler que de cet éternel conflit et de cette victoire alternative du réalisme et de l'idéalisme où il nous faut reconnaître, dans tous les ordres d'idées, la marche naturelle de l'esprit humain, il n'est pas difficile de deviner vers lequel des deux pôles inclinaient l'àme noble et le goût délicat de Roger Marx. Le critique doit comprendre, expliquer, et, s'il est possible, hâter les effets des idées. Lorsqu'un des partis, ayant, comme il arrive, abusé de son triomphe provisoire, a écrasé tout ce qu'il y a de bon et de beau dans les aspirations contraires, le critique peut prévoir, appeler, favoriser le retour de l'autre parti, dont les forces se sont renouvelées, rajeunies dans l'attente. Mais, au nom d'une théorie, quelle gu'elle soit, le critique n'a pas le droit de s'opposer à une œuvre. « L'esprit souffle où il veut », disait Roger Marx dans son Salon de 18951; « la liberté de l'inventeur reste entière. Sachons donc lui être accueillants, et, au souvenir de tant d'injustices et de méprises célèbres, gardons-nous de professer le dédain coutumier à l'endroit des novateurs. Pourquoi faire injure à notre temps, supposer un terme à l'élan du génie, et à qui donc appartient-il de fermer avant l'heure le livre de l'histoire? Autant vaudrait évoquer la désolation d'une fin de monde, les sources taries, la sève épuisée, la floraison à jamais interrompue, et sonner à travers la campagne morte le glas de l'art et de l'esprit. »

Après dix-huit ans écoulés, ces éloquentes paroles ne sont pas les seules qu'on aime à relire dans ce Salon de 1895. L'usage de la Gazette veut, on le sait, que la critique du Salon soit confiée chaque année à un auteur nouveau. N'ayant pas à redouter la fatigue et l'ennui des répétitions inévitables après un trop bref intervalle, cet auteur, s'il a un esprit porté aux généralisations en même temps qu'une connaissance réfléchie des productions récentes ou anciennes, peut se hausser fort au-dessus d'un simple compte rendu des tableaux et des statues exposés. Telle fut la légitime ambition de Roger Marx. Sans négliger l'attention due aux œuvres elles-mêmes, son Salon de 1895 est une étude d'ensemble, philosophique et historique, sur l'état et les tendances de l'art français vers la fin du xixe siècle. Tandis que des ouvrages dont l'importance n'a fait que grandir, le Théâtre de Belleville d'Eugène Carrière, les Muses de Puvis de Chavannes, la

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1895, t. I, p. 360.

Route nationale de Cazin, le Port d'Alger de M. Albert Besnard, le Monument aux morts de M. Bartholomé, sont jugés comme il nous semble que la postérité les jugera, des pages riches de sens commentent l'art et l'influence des impressionnistes, de Gustave Moreau, de Fantin-Latour, de Constantin Meunier, de M. Rodin; une clairvoyante sympathie accueille des noms alors peu célébrés par la critique et presque inconnus du public, ceux de MM. Ernest Laurent, Maurice Denis, Charles Cottet, Brangwyn, et ce n'est pas sans plaisir ni gratitude qu'on rencontre, à propos d'un charmant tableau de Vollon, Intérieur de l'église de Saint-Prix, l'expression d'une courageuse estime pour un artiste qui fut un excellent peintre presque chaque fois qu'il s'abstint de peindre les trop adroites natures mortes que lui demandaient les marchands.

L'unité de l'art est la seconde idée directrice à laquelle s'attacha Roger Marx. Cette idée, toute classique, peut se réclamer des Grecs. Aux plus belles époques, l'art n'est pas le privilège de cénacles plus ou moins fermés : il est partout, dans la rue, sur la place publique, dans les maisons comme dans les palais et dans les temples : il se manifeste aussi bien dans la fabrication des objets utiles à la vie quotidienne que dans les peintures qui glorifient les actions des héros ou dans les images des dieux. La conception classique de l'art fut cependant obscurcie, surtout depuis un siècle, par les préjugés qu'entretint et les hiérarchies mensongères qu'institua un académisme qui se prétendait l'héritier des Grecs et des Romains. « Nous sommes habitués », dit Tolstoï, cité par Roger Marx⁴, « à ne comprendre dans l'art que ce que nous voyons dans les Salons, les Musées, que ce que nous entendons dans les concerts. Ce n'est là qu'une infime partie de cet art qui est un trait d'union entre les hommes. »

Une telle idée, large et féconde et animée de ce généreux amour de l'humanité qu'il ne faut pas confondre avec les niaiseries dangereuses de l'humanitarisme, explique l'intérêt porté, dès ses débuts, par Roger Marx à ce qu'on appelle improprement les arts décoratifs, à ce qu'il propose d'appeler l'art social. Elle éclaire des études particulières, qui ne sont pas, comme on pourrait le croire, l'effet d'un simple penchant pour la curiosité, mais qui sont les étapes d'une pensée d'ensemble : Les Médailleurs français ², Auguste Rodin

^{1.} L'Art social, Paris, 4913, p. 6.

^{2.} Les Médailleurs français au xixe siècle, Paris, Lahure, 1897; et deux albums :

céramiste ¹, Une rénovatrice de la danse (Miss Loïe Fuller) ², La Réforme de la monnaie, Le Timbre-poste, L'Affiche ³, Gallé ⁴, Jules Chéret ⁵, René Lalique ⁶, Les Pointes sèches de M. Rodin ⁷, ainsi que les nombreux articles consacrés à la gravure et aux meilleurs graveurs de notre temps ⁸.

Dès l'époque de sa collaboration au Voltaire, Roger Marx reven-

diquait, au nom de l'unité de l'art, l'admission des « artisans » dans les Salons annuels. Une note ajoutée aux pages dans lesquelles il résume divers articles publiés depuis 1889 constate avec dignité le résultat de cette campagne : « Les œuvres d'art appliqué ont été admises au Salon de la Société Nationale à partir de 1891 et au Salon des Artistes français à partir de 1895. La mesure a paru assez

Les Médailleurs français contemporains, Paris, Laurens, 1898, et les Médailleurs modernes en France et à l'étranger, Paris, Laurens, 1901.

- 1. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907,
- Paris, 1907, et L'Art social,
 P. 211.
 - 3. L'Art social, p. 95, 99, 104.
- 4. *Ibid.*, p. 441. Entre Gallé et Roger Marx, l'amitié fut favorisée



BUSTE DE ROGER MARX, PLÂTRE PAR M. AUGUSTE RODIN (1889)

par leurs communes origines nancéennes. Il n'est pas sans intérêt de remarquer combien Roger Marx resta toujours attaché à sa ville natale. Il prenait part, chaque fois qu'il le pouvait, aux séances de l'Académie Stanislas, et c'est dans le cimetière de Nancy qu'il a voulu que son corps reposât.

- 5. Ibid., p. 153, et L'Image, p. 43.
- 6. Ibid., p. 169.
- 7. Gazette des Beaux-Arts, 1902, t. I, p. 204.
- 8. Alphonse Legros (Gazette des Beaux-Arts, 1904, t. I, p. 325); Auguste Lepère (ibid., 1896, t. II, p. 299; 1898, t. I, p. 394, 497; 1908, t. II, p. 78; 1910, t. I, p. 66); Edgar Chahine (ibid., 1900, t. I, p. 319; 1906, t. II, p. 502); Louis Legrand (ibid., 1896, t. II, p. 252; 1911, t. I, p. 298); Brangwyn (ibid., 1912, t. I, p. 31); etc.

équitable pour que plusieurs nations d'Europe l'adoptent à leur tour 1 ».

Roger Marx, initiateur et réformateur, eut donc la satisfaction de voir le triomphe, au moins théorique, de ses idées. Si, dans le tumulte final, il s'aperçut que des soldats qui n'avaient pas pris part au combat se faufilaient au premier rang, criant plus fort que les autres, oubliant celui qui fut le vrai et unique chef et qui avait assuré la victoire, il était assez philosophe pour n'en être pas surpris et assez désintéressé pour ne pas se plaindre, puisque le but était atteint. Tous les esprits réfléchis sont aujourd'hui d'accord avec lui pour admettre cette loi que la conception, la forme et le décor de l'objet sont commandés par sa destination, que cet objet soit un vase, un meuble, un bijou, ou même un bâtiment. L'architecture est l'art social par excellence, et tout progrès dans l'art social doit venir d'elle 2. Certes Roger Marx n'a pas approuvé tout ce qui a été fait, en France et ailleurs depuis vingt ans, à la poursuite d'un style décoratif. Son goût fin et sûr s'attristait des extravagances et des contresens qui risquaient de discréditer un mouvement salutaire de réaction contre le pastiche du passé. Mais il saluait les signes récents d'un retour à la logique et à la sobriété. Il gardait une foi entière dans le pouvoir des idées et dans les destinées artistiques de notre pays. « Quelle sera la beauté de demain, du moins dans les ouvrages que régit l'architecture? » écrivait-il, il y a trois ans. après une visite à l'Exposition de Bruxelles3. « Son secret résidera peut-être dans le rythme des lignes, dans l'équilibre des proportions et des masses. Ce sera une beauté plus grave et plus grecque. Le principe s'en accorde pleinement avec les possibilités de réalisation des techniques modernes... Le problème mérite de retenir les attentions françaises: il sourit à notre hellénisme; après tant de paroles franches et de vérités amères, on se réjouit de penser que, parmi tous les pays, des affinités certaines nous désignent pour en trouver la solution élégante. »

1. L'Art social, p. 94.

2. De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition

(Idées modernes, janvier 1909; réimprimé dans l'Art social, p. 49).

^{3.} L'Art social à l'Exposition de Bruxelles (Gazette des Beaux-Arts, 1910, t. II, p. 481; reimprime dans l'Art social, p. 254-255). Cf. Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900 : la décoration et les industries d'art (Gazette des Beaux-Arts, 1900, t. II, p. 397, 563; 4901, t. I, p. 53, 436); L'Exposition internationale d'art décoratif à Turin (ibid., 1902, t. II, p. 506); Notes sur l'Exposition de Milan (ibid., 1906, t. II, p. 417).

Dans les nobles pages qu'il a placées en tête de son dernier livre et qui sont l'exposé le plus complet de sa doctrine, il défend les vertus de l'enthousiasme et de la foi contre les positivistes sectaires d'un temps où, suivant une heureuse formule, digne d'ètre retenue, « la défense de croire est devenue le symbole de la liberté de penser » : « L'ironie », dit-il, « n'a que faire de railler les utopistes. L'ardeur

de la foi exalte la clairvoyance¹. »

Ce livre de L'Art social devient trop tôt pour nous le testament de pensée. Il n'est pas de meilleur éloge à en faire que de constater l'unité parfaite d'un recueil composé d'articles qui furent écrits à l'appel des circonstances, dont plusieurs remontent à vingt ans, et dont les quarante d'introducpages tion datent d'hier. La modestie de l'auteur avait trop longtemps redouté les périls d'une telle expérience. Il ne



PORTRAIT DE ROGER MARX D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE E. FRIANT (1906)

faut pas que la mort nous prive d'un second volume où seront rassemblées les études sur les peintres et les sculpteurs, en premier lieu ces *Cartons d'artistes* publiés dans *L'Image* en 1897 et où il a figuré en quelques traits saisissants l'art de Millet, de Jongkind, de Constantin Guys, de Puvis de Chavannes, d'Eugène Carrière, de M. Rodin, de M. Degas; on y joindrait le *Salon de 1895*, les articles sur Berthe Morisot, sur M. Lepère, sur M. Brangwyn, et on n'ou-

^{1.} L'Art social, p. 45.

blierait pas les quelques pages où, à propos des *Nymphéas*, l'art de M. Claude Monet est si justement et si fortement caractérisé : « art obstiné et lyrique, brutal et subtil : il palpite », ajoute le critique, « de toutes les fièvres de l'enthousiasme et la sérénité s'en dégage⁴. »

Roger Marx fut bon, avide d'idéal. Il eut une âme inquiète et des idées fermes. Nul n'a mieux compris ce qu'une foi intellectuelle, morale ou religieuse peut ajouter de force et de beauté au talent. Puisqu'il rencontra d'inexplicables inimitiés et des ingratitudes, il convient de rappeler qu'il fut aimé avec ferveur et confiance par quelques-uns des cœurs les plus purs et les plus généreux de son temps. Ne voulant citer que des morts, je pense au graveur Ferdinand Gaillard, à l'admirable et pieux portraitiste de Mar Pie, de Dom Guéranger, de Sœur Rosalie, de Léon XIII; je pense aussi au peintre des Maternités, du Théâtre populaire et du Christ en croix, à Eugène Carrière dont Roger Marx résumait la vie et l'œuvre en ces termes : « Nous ne valons que ce que valent nos inquiétudes et « nos mélancolies », écrit Maeterlinck. « A mesure que nous avan-« cons, elles deviennent plus nobles et plus belles. » Ainsi l'inspiration de Carrière, se haussant sans cesse, l'a conduit par degrés de la famille à la société et de l'homme à Dieu² ».

PAUL JAMOT

Gazette des Beaux-Arts, 1909, t. I, p 523.
 L'Image, p. 473.





PROJET DE PALAIS POUR UNE EXPOSITION UNIVERSELLE DESSIN PAR HECTOR HOREAU (VUE EXTÉRIEURE)

(Appartient à M. L. Tropey-Bailly.)

HECTOR HOREAU

(1801 - 1872)



Cliché Nadar.

PORTRAIT DE HECTOR HOREAU VERS 1870

En faisant connaître l'œuvrede l'architecte Horeau, je n'ai pas voulu tailler à cette figure effacée une renommée plus grandeque son mérite. J'entends réparerseulement une injustice. Hector-Horeau a été accablé par le destin avec une persistance remarquable. Même la mort, complice: des revanches éclatantes, lui fut hostile. Après le tribut banal des éloges funèbres, le génie du Silence s'installa sur sa tombe. Huysmans l'en délogea incidemment¹. Puis d'autres citèrent par probité ce nom très obscur, qui recut en l'an de grâce 1900 un hommage discret par les soins éclairés de M. Roger Marx 2.

Hector Horeau a beaucoup pâti de l'indifférence de ses semblables.

- 1. J.-K. Huysmans, L'Art moderne, Paris, 1883, p. 217.
- 2. Horeau a été représenté à l'Exposition centennale par l'Esquisse d'un mo-

Il est vrai qu'il eut à leurs yeux des torts graves. Le premier et le plus impardonnable fut d'être en avance sur son époque. Il ne racheta point cette maladresse par un esprit ambitieux et subtil. Ourdir finement des intrigues pour se ménager des protections n'était pas son fait. Ennemi déclaré du favoritisme, il en souffrit toute sa vie.

Il eut encore d'autres torts. De nature très confiante, il se laissa prendre à l'aspect fallacieux que revêt la fortune pour mieux tromper ses victimes. Lui proposait-on d'aventure une charge, et l'acceptait-il? il se trouvait que ses chefs étaient des insurgés, et on lui mettait la main au collet. Enfin, professant ce noble art de l'architecture qui, par l'exigence de ses fins, appelle la réalisation de l'idée, il ne bâtit rien, ou presque rien. Ce point déconcerte la majorité. On peut parler sans se compromettre de la valeur d'un Duban, d'un Hittorf, d'un Baltard. Ce sont des gloires patentes. Mais Hector Horeau n'a signé aucun édifice connu. A quel titre retiendrait-il l'attention?

Ses œuvres sont sur papier. Il a produit des centaines de projets. Un petit nombre a été retrouvé, un nombre encore plus infime, exécuté, et la majeure partie, brûlée ou dispersée. Ses œuvres sont aussi dans les constructions des autres, car il a été pillé, et de si belle façon, qu'un de ses contemporains lui appliquait le sic vos non vobis du poète, comparant au surplus ses créations à des « enfants adultérins ». Il n'eut pas le moyen de les légitimer. Cette paternité malheureuse lui conféra le rôle bien ingrat de revendiquer des droits toujours contestés. « Ce qui est regrettable pour moi, « écrivait-il à propos des Halles centrales, « c'est qu'on ne m'ait pas complètement, franchement copié ». »

Il n'était ni du clan des moyen-àgistes, ni de celui des néoclassiques. Il était pour le progrès. L'essor de la sidérurgie permettait dès 1840 l'emploi rationnel du fer comme principal élément constructif. L'art de bâtir s'en trouvait transformé. Horeau donna le branle à ce mouvement, qui renouvelait l'ordre architectonique dans le même temps où les besoins de la vie sociale se modifiaient.

Outre ses projets, il a beaucoup écrit; d'abord pour les expliquer,

nument de crémation, le Projet d'arc de triomphe à la Paix universelle, le Projet de décoration de Notre-Dame de Paris et des Compositions décoratives.

^{1.} A. Béchelle (Le Figaro, 9 août 1869).

^{2.} Lettre d'Horeau au Figaro, 15 août 1869.

ensuite, ayant parcouru une partie du monde, pour traduire ses remarques sur l'édilité et l'assainissement des grands centres urbains, question qui l'absorba de longues années. Le nombre d'idées émises sur ce sujet est incroyable. Plusieurs sont encore d'actualité. « Rèver, c'est prévoir », disait-il. Il a rêvé un métropolitain pour Paris, des maisons à loyer bon marché, claires et propres, des passages souterrains pour obvier à l'intensité de la circulation; il a rêvé une Galerie des machines, et un tunnel reliant la France à l'Angleterre; il a rèvé, enfin, la diffusion des arts pris



PROJET DE PALAIS POUR UNE EXPOSITION UNIVERSELLE
PAR HECTOR HOREAU (VUE INTÉRIEURE)

(Appartient à M. L. Tropey-Bailly.)

comme principes civilisateurs, et, chimère excusable, la paix universelle.

C'était une belle àme, grande et généreuse, fidèle à la foi donnée, très sujette à l'enthousiasme qui lui soufflait alors des images vives et colorées. Dans ces moments-là, il était poète. Il improvisait des nefs tout en fer, spacieuses, très élevées, prodiges d'élégance et d'audace où les arceaux étaient gigantesques et les montants extrèmement légers. Dans le vaisseau énorme, il imaginait la foule bigarrée et compacte qui se coudoyait. Je crois qu'il a pris part à tous les concours ouverts pour les Expositions universelles. Ce programme le passionnait. A son avis, un Palais des Arts et de l'Industrie n'était pas une bàtisse éphémère et sans conséquence. Il voulait lui donner la majesté d'un temple où le travail et l'intelligence fussent glorifiés. Peu sensibles à de si grands sentiments, les jurys repoussaient systématiquement ses envois marqués d'un style

qui déplaisait. « Le projet de M. Horeau n'a contre lui qu'une seule chose : il est trop simple », écrivait ici même Léon Lagrange. « En ce temps de festons et d'astragales, la simplicité devient un vice, le bon sens, une témérité . »

Horeau était blàmé aussi pour son imagination. Prompte, impétueuse, naturellement inventive, elle lui fournissait à foison des formules inédites. Cette dépense inconsidérée d'idées suscitait les convoitises. On fit passer Horeau pour un esprit excentrique, puis on lui prêta un orgueil démesuré : il refusait toujours les amendements qu'on lui proposait. Sa conscience d'artiste était incorruptible, son amour du gain, nul; quant au sens pratique, il lui faisait totalement défaut. D'une libéralité magnifique, il donnait à tous sans compter jusqu'à ce que la caisse fût vide. Ses amis l'adoraient. Ils ont loué l'indépendance de son esprit, le désintéressement de ses actes, la parfaite et inépuisable bonté de son cœur, et ils ont rejeté assez logiquement sur le compte de ces qualités maîtresses et indisciplinées la longue suite de déboires, de vicissitudes, d'échecs, de pérégrinations qui forment la trame de cette existence oubliée.

* *

Il naquit à Versailles le 4 octobre 1801, de Yves-Jean Horeau. avoué, et de Marie-Charlotte Dubosc, son épouse. De son enfance, on ne sait rien. Il perdit son père à seize ans. Reçu élève de 1^{re} classe à l'École des Beaux-Arts, le 31 août 1821, il obtint une médaille, en 1825, pour l'esquisse d'une Salle de bal, et une seconde, en 1826, pour celle d'un Cabinet de lecture; dans ces deux esquisses, il sacrifiait aux anciens. L'année 1826 vit aussi son concours pour le prix de Rome, et son échec. Ayant gagné auparayant quelque argent comme aide architecte ou comme dessinateur du Voyage de Cailliaud, publié par l'Institut, il s'empressa de le dépenser en visitant la France, l'Angleterre, l'Italie et la Suisse. C'est un nomade; il lui faut voir du pays. Après la mort de sa mère, survenue en 1834, — il habitait avec elle rue Taranne, — rien n'entravant plus ce goût, il s'y livre sans contrainte. On le croit à Paris en train de houspiller un entrepreneur ou de conclure une affaire? Point. Une pécune ayant gonflé à propos son gousset, il court les grands che-

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1865, t. I, p. 571 (à propos du concours pour l'Exposition de 1867).

mins. Et, parce qu'il nourrit en secret de chimériques amours, comme le doux Gérard de Nerval, il devient une manière de chevalier errant.

On le rencontre dans le Nord et dans le Midi. Vingt fois il explore la France, l'Allemagne, les Pays-Bas, la Belgique, l'Italie. Il pousse jusqu'en Sicile, traverse Malte, s'embarque pour l'Égypte, remonte le Nil, le descend, revient, y retourne, s'installe entre temps à Londres. On le voit à Moscou et à Saint-Pétersbourg, en Suède et en Finlande. Partout il prend des notes, fait des croquis, établit des plans d'embellissement et de viabilité, agit, se démène, surprend les édiles endormis, les secoue, les inquiète, puis oublie pourquoi il est venu, et rêve. Chaque fois qu'il rentre à Paris, on le fête. Les initiés gravissent les cent dix marches du temple Horeau, sis faubourg Montmartre, au numéro 4. Le logis est étroit, la brise, fraîche. Il n'importe. On s'exalte; on crie contre la société « archi-corrumpue »; on veut du nouveau, du bon, de l'utile. Ce sont des têtes chaudes, mais honnêtes. Horeau réclame « lumière et justice pour tous ». About, Nadar, Pétin ont fréquenté chez lui. Plus tard, les fidèles dispersés se comparaient aux « Israélites après la ruine du temple 2 ».

Sur la demande de Claude-Gaspard Dailly, qui était un ami, Horeau construisit, en 1829, la Poste aux chevaux dans l'espace compris entre les rues Pigalle, Blanche, de la Tour des Dames et de La Rochefoucauld. Une partie fut démolie, en 1883, pour faire place à des maisons de rapport. C'est le sort réservé à la plupart des constructions d'Horeau. On les rase pour rectifier un tracé, ou parce qu'elles sont délaissées. Qui se rappelle le Château des Fleurs et le Jardin d'Hiver? Ces établissements eurent cependant un certain renom. Mais qui se souviendra demain des soirées de Magic City? Au fond, le monde ne change guère. Il lui faut toujours des danses, des chansons, des lumières et beaucoup de bruit; à ce prix on peut lui plaire. Le Château des Fleurs fut conçu, paraît-il, en une nuit. Horeau était coutumier de ces improvisations; rarement il les modifiait, et cette manière de faire le desservait. Quelquefois il se trompait. En l'occurrence, la Revue de César Daly signalait un défaut de proportions manifeste, mais détaillait, non sans luxe d'épithètes, les merveilles du lieu. Le type était nouveau et agrandissait « l'horizon de l'art en indiquant les fleurs comme matière d'ornementation dans

^{1.} Notes manuscrites.

^{2.} Lettre de Dubosc à Horeau, datée du 21 juin 1870.

les travaux d'architecture ». De nos jours, la flore stylisée est devenue d'un emploi fréquent.

Il y avait de tout dans ce Château: des verres de couleur du meilleureffet, des bosquets, un petit pont, de riches plates-bandes, des lanternes chinoises, et une demeure mauresque. La grande porte à archivolte demi-circulaire s'ouvrit au public en 1847. L'affiche annonçait des spectacles pour familles; mais les familles ne vinrent pas. Le soprano de Delphine Ugalde eut beau se faire entendre, le Château restait quasi désert. Il se peupla quand on en fit un bal public dans le goût de Mabille. Les couples alors affluèrent pour danser la polka et s'ébahir devant des tableaux vivants enchanteurs. Cela se passait à l'angle que forment aujourd'hui les rues Vernet et Galilée. Les jardins étaient contigus à ceux de Sainte-Périne; on les appelait les jardins d'Armide.

Un peu plus bas, dans l'avenue des Champs-Élysées, à la hauteur, je crois, de l'hôtel de la Païva, fut inaugurée quelque temps après, une grande serre connue sous le nom de Jardin d'Hiver². On y donna des concerts où brilla Félicien David, des bals d'enfants, des fètes de bienfaisance. On y vit des fleurs et des arbustes exotiques, des jets d'eau, des escaliers en dentelle, des volières. Tout cela n'empêcha point, un jour, la faillite.

L'Orient avait inspiré ces deux constructions. Sur ce point, Horeau se trouvait par hasard d'accord avec son temps. Les curiosités qui agitaient les romantiques le hantaient par moment. Une dizaine d'années plus tôt, grâce à la libéralité de son ami E. de Laglandière, il avait exploré la vallée du Nil, non parce qu'il était épris des formes pittoresques, à la façon d'un Decamps ou d'un Marilhat, — les aquarelles faites au cours de ce voyage sont très médiocres, — mais dans le but de reconstituer les villes mortes. de les imaginer dans leur splendeur et leur opulence passées. Il était grand admirateur de Champollion, et peut-être visait-il à se créer dans cette partie une notoriété semblable à celle que Violletle-Duc allait acquérir par ses travaux sur le Moyen âge. A son retour, il publiait son Panorama d'Égypte et de Nubie (1841). L'ouvrage, honoré d'une souscription, eut un succès d'estime. Ce fut tout. Deux vues d'Isamboul, envoyées au Salon de 1841, furent remarquées par la critique³.

^{1.} César Daly, Revue générale d'architecture, t. VII, 1847-1848, p. 254-255.

^{2.} Horeau avait édifié auparavant un Jardin d'Hiver à Lyon, quai d'Albret, aux Brotteaux (1846).

^{3.} Il exposa aux Salons officiels de 1833, 1837, 1841, 1842, 1864.

* *

Désabusé sur l'opportunité de restaurer des salles hypostyles, Horeau revint à ses sujets préférés. Depuis 1830, il a soumis à qui de droit nombre de projets concernant l'assainissement et l'embellissement de Paris : Nouveau système d'égouts (1831), Porcherie (1833), Salles d'Exposition à l'entrée des Champs-Élysées (1835); il a concouru, d'autre part, pour les Abattoirs (1836) et le Tombeau de Napoléon (1841). Tout cela en pure perte. Ses affaires ne sont pas brillantes; à vrai dire, il ne s'en soucie guère. Une idée l'obsède : l'architecture métallique. Cette idée est d'ailleurs particulière à l'époque; le métal prend une importance capitale; on commence à l'employer pour les charpentes. Les ingénieurs des chemins de fer hàtent cette extension progressive en lancant, par-dessus les vallées. des viaducs qui sont des merveilles de légèreté stable. Mais, en architecture, on se préoccupe surtout d'adapter le fer aux styles désuets. Las des redites vaines, Horeau rompt avec l'enseignement de l'école, et va de l'avant. Il prétend trouver des formes monumentales nouvelles, proportionnées aux grands édifices où seront exhibés les produits des arts, du commerce et de l'industrie. La résistance flexible du fer autorise toutes sortes de combinaisons originales. Rejetant les maconneries épaisses et les ordres communément exploités, il fait jaillir l'ossature du soubassement. Des matériaux légers servent à murer les larges travées. Au faite, les dispositions hardies de l'assemblage forment structure et ornement. En somme, il se propose de réaliser une œuvre de raison telle que la concevaient jadis nos artisans lorsque, de l'arête ogivale, ils tiraient une décoration.

Deux projets auraient dù assurer à Horeau une juste renommée : le Palais pour une Exposition Universelle, les Halles Centrales. Le Palais était destiné au grand carré des Champs-Élysées. Horeau s'adressa au gouvernement, espérant recevoir aide et appui. On négligea d'examiner ses propositions. Il envoya alors son projet, l'année suivante, à Londres, au concours ouvert pour la première Exposition universelle. Sentence fut rendue en juin 1850. Horeau arrivait en tête avec les frères Turner, de Dublin. Mais l'amourpropre national exigeait un architecte anglais; les lauréats désignés par la Commission royale furent écartés, et on chargea Paxton, ancien jardinier-chef du duc de Devonshire, de construire une serre énorme. Il édifia le gigantesque Crystal Palace, « la grande cloche

de Sydenham » que chacun connaît. Pour ce, il fut anobli et très louangé. Personne ne s'avisa de remarquer qu'il avait ajusté le fer comme un menuisier. Ce Colosseo d'un nouveau genre ravit l'Angleterre. Avec orgueil, elle l'imposa au monde, qui eut la faiblesse de l'admirer. Dans The Illustrated London News, du 3 mai 1851, Jules Janin célébrait le « génie » de Paxton. Il n'eut pas un mot à l'adresse d'Hector Horeau, dont le projet exposé publiquement avait pu inspirer à son confrère les éléments de la construction. Aujour-d'hui Paxton jouit d'une réputation bien établie; et, dernièrement l'histoire du Crystal Palace ayant été remise en lumière par la presse ¹, on le donna comme le « précurseur » de l'architecture métal-lique ².

Le Palais d'Horeau se distinguait par les particularités suivantes : il était en fer, sans une pièce de bois, la fondation en briques, la couverture en verre, le plancher en asphalte. La façade, qui répondait à l'ordonnance intérieure, — grande nef flanquée de bas-côtés, — était décorée de panneaux en porcelaine, terre cuite et verre coloré. Sur le fronton, un groupe représentait le Génie de l'Industrie couronnant les Arts et les Sciences. Conçu en 1848, ce Palais est le prototype de ceux qui se succéderont jusqu'en 1889.

Le projet des *Halles* réservait à Horeau des tribulations encore plus amères. L'histoire en est bien oubliée. Il faut la chercher dans les mémoires et les rapports qui intéressent l'établissement du marché central.

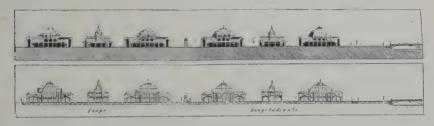
Par arrêté du 11 juillet 1842, le préfet comte de Rambuteau exhumait un vœu — émis dès l'an IV par la Commission des Artistes, qui avait pour dessein de transformer l'approvisionnement urbain. Les anciens marchés ne convenaient plus à la population parisienne de jour en jour plus dense. Les arrivages augmentaient tandis que les débouchés restaient les mêmes. Sur le carreau de la Halle on s'étouffait. Les marchés des Innocents, du Légat, des Prouvaires se déversaient dans les rues avoisinantes. Plusieurs se trouvaient trop loin du centre. L'idée de construire sur un vaste carré le nombre de pavillons nécessaires à toutes les denrées était excellente, mais elle suscitait de sérieuses difficultés: choix de l'emplacement, frais d'expropriation, demande de crédits considérables, enfin plan d'un édifice répondant à l'attente générale. On débuta par ordonner des enquêtes.

2. Journal des Débats, 2 juillet 1913.

^{1.} A propos d'une souscription ouverte par le Times pour sauver cette bâtisse d'une destruction imminente. Voir le Times, 30 juin 1913.

Les études préliminaires achevées, la Ville et la Préfecture confièrent à Victor Baltard le soin d'exécuter un avant-projet. Baltard avait trente-huit ans. Protégé de Gatteaux et ancien prix de Rome, la municipalité lui marquait un intérêt exceptionnel.

Il présenta ses plans en juillet 4844. Le préfet en saisit le Conseil municipal, qui chargea une commission de statuer. L'arrêt favorable contenait cependant des réserves, de sorte que plus tard l'architecte Callet fut adjoint à Baltard. Les choses étaient dûment engagées dans la voie administrative, quand un contradicteur surgit, mettant en échec l'autorité. Horeau, car c'était lui, réclamait le concours public, et, sans égard pour les décisions prises en haut lieu, déclarait le projet Baltard *inacceptable* et l'emplacement choisi par la



PROJET POUR LES HALLES CENTRALES DE PARIS, PAR HECTOR HOREAU (1845)

(Bibliothèque de la Ville de Paris.)

Ville plein d'inconvénients. Il faisait suivre son Examen critique (1845) d'un contre-projet qui frappait d'étonnement quelques esprits impartiaux. Une agitation insolite se manifesta. On la calma par le moyen habituel: en nommant une nouvelle commission qui eut pour mandat de visiter les marchés étrangers. Pendant qu'elle opérait, Horeau essayait de faire prévaloir ses opinions, mais il échouait: l'atermoiement contentait chacun, on attendait. Quand Baltard et les autres délégués revinrent de leur tournée, ils rédigèrent un Rapport (novembre 1845) auquel Horeau répondit par de Nouvelles observations (avril 1846) et un Mémoire (mai 1846); puis le silence se fit. L'ordonnance royale du 17 janvier 1847 adoptait définitivement le projet Baltard-Callet. L'Administration triomphait.

Or, les points contestés par Horeau touchaient les données essentielles de ce projet. Il critiquait l'architecture et l'emplacement. Selon lui, la massiveté des bâtiments menaçait la bonne aération, chose importante pour un marché; de plus, issues et accès étaient jugés insuffisants. A l'édifice en pierre préconisé par la Ville il opposait l'abri à ossature métallique, avec remplissage en briques jus-

qu'à une certaine hauteur. Le comble, particulièrement ingénieux, était formé d'arcs sans entraits; les poussées s'effectuaient sur des contreforts, ce qui supprimait les points d'appui, disposition propice aux étalages et au trafic. Des lames de persiennes en verre et des lanternes très élevées assuraient la ventilation.

Pour masquer plus tard les emprunts faits à Horeau en matière de ferronnerie, les auteurs des Halles rappelleront avec insistance le débat soulevé par la question de l'emplacement ¹. C'est le casus belli. Le choix de la municipalité s'était porté sur le quartier Saint-Eustache, pour la raison que de tout temps on y avait tenu marché, et aussi en prévision des indemnités à allouer, moins élevées là qu'ailleurs, où les démolitions eussent été plus nombreuses. Sans s'arrêter à ces motifs économiques qu'il jugeait mesquins, Horeau rasait tout le pâté de maisons proche le quai de la Mégisserie et alignait ses pavillons, dans l'espace compris entre la Seine et la rue aux Fers ². Le rectangle borné à l'Est par la rue Saint-Denis, à l'Ouest par la rue Montmartre prolongée jusqu'au quai, offrait ainsi une superficie deux fois plus grande que celle qu'indiquait le programme officiel.

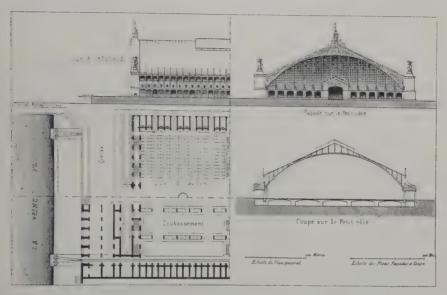
Il y avait dans le changement proposé de sérieux avantages. Le transport des marchandises et l'enlèvement des détritus se faisaient, en partie, par eau, moyen commode et peu coùteux pour débarrasser la voie publique. Les récentes inondations ont malheureusement déprécié cette idée qui ne manquait ni de bon sens ni d'attrait. Horeau la développa avec une ingéniosité et une largeur de vue remarquables. Il fit communiquer les appontements avec un étage en sous-sol qui avait accès à la chaussée par des rampes douces pour voitures. Ce soubassement était agencé de facon à contenir un chemin de fer relié aux grands réseaux, des resserres pour les denrées en souffrance, une fourrière, des viviers, glacières, etc. Circulation, nettoyage, service devenaient de ce fait singulièrement aisés. Mais la Ville, entichée des choses surannées, se refusait à reconnaître la nécessité d'aménager un sous-sol clair et spacieux. Quand Baltard offrit d'établir une remise souterraine pour charrettes, on lui objecta les frais énormes que cela occasionnerait. L'erreur est déplorable. On peut voir, au Marché à la viande de Smithfield, à Londres, un soubassement inspiré directement du

^{1.} V. Baltard et F. Callet, Monographie des Halles Centrales, Paris, 1863, p. 13 et 14.

^{2.} Aujourd'hui rue Berger.

projet Horeau. La voie ferrée y accède, tandis que les rampes pour voitures sont dissimulées dans un square voisin. Cette bonne disposition évite les embarras que l'on constate journellement aux alentours de nos Halles.

Lorsqu'en 1849 la lutte reprit entre Horeau et Baltard¹, — la Révolution de 48 avait fait surseoir aux travaux, — les membres de



PROJET POUR LES HALLES CENTRALES DE PARIS, PAR HECTOR HOREAU (Extrait de la Revue général d'architecture.)

la Commission municipale répondirent au plaidoyer de M° Sénard, l'avocat d'Horeau, en des termes que je cite pour mémoire ²:

« Sous prétexte d'intérêt public, on prétend qu'il faut abandonner le projet approuvé, pour le remplacer par un projet conçu, déposé, examiné et rejeté en 1845, par le projet de M. Horeau. Comme si depuis cinq ans tout était changé dans la Ville de Paris; comme si les conditions à remplir pour l'établissement des Halles Centrales étaient devenues toutes différentes; ou bien, comme si les hommes éminens, graves et désintéressés qui, jusqu'à ce jour, se sont occupés de cette affaire... avaient systématiquement fermé les yeux à la lumière; comme si M. Horeau avait été condamné par une Administration ignorante... Sollicitations, démar-

^{1.} Ces nouvelles hostilités débutèrent par l'exposition publique, faite par Horeau, au Palais-Royal, de deux grands modèles comparatifs représentant son projet et celui de l'Administration.

^{2.} Cette réponse date du 30 avril 1850.

ches, séances au Palais National, rien n'a été épargné pour égarer l'opinion publique. Les mauvaises causes ont besoin d'être soutenues par des défenseurs habiles : on a choisi, pour faire l'apologie du projet Horeau, un avocat célèbre, mais étranger à la Ville de Paris, à ses besoins, à ses intérêts municipaux, qui, ébloui par des apparences trompeuses, séduit par des dehors flatteurs, par la beauté extérieure des dessins, des plans en relief, a prêté, en toute conscience, l'appui de son talent à une œuvre dont le moindre défaut serait peut-être, en ruinant tout un quartier de Paris, d'engager pour un demi-siècle les finances de la Ville... Nous prétendons que le soubassement au moyen duquel M. Horeau doit réaliser toutes les merveilles annoncées par M. Sénard : 1° est économiquement impossible ...; 2º que, fût-il exécuté, son exploitation par la Seine serait irréalisable; 3° que l'exploitation, fût-elle facile, commode, serait sans aucune influence sur les arrivages, et, quant à l'enlèvement des boues, qu'elle serait onéreuse à la Ville de Paris ainsi qu'aux cultivateurs de la banlieue. Ainsi s'écroule la base du projet Horeau. »

Plus loin, le ton devenait encore plus tranchant. Horeau ne voulait-il pas loger, dans les étages supérieurs de ses pavillons, des crèches, des asiles, des bibliothèques, des salles de vaccin? La Commission le crut fou. Elle assura que jamais aucune administration ne tolérerait « une confusion pareille ». Au Moyen âge, cependant, on avait surmonté certaines halles des services municipaux 1, — peut-être au préjudice de l'hygiène.

L'avenir réservait un démenti aux affirmations des membres enquêteurs. Il est juste de tenir compte de leur état d'esprit. Ils étaient excédés : à tout propos, on contestait leurs dires. Même le gouvernement s'immisçait un moment dans le débat : il tentait d'exercer une pression en faveur du projet Horeau en offrant à la Ville de l'aider dans les dépenses. La situation devenait difficile. Le 41 juin 4851, le Conseil municipal se hâtait de ratifier tout uniment ses arrêtés antérieurs, et le 45 septembre de la même année, le prince Napoléon posait la première pierre du fort Baltard.

On mit vingt et un mois pour en achever le gros œuvre. Alors on s'aperçut que les ouvertures étaient insuffisantes : l'air ne circulait pas, et l'encombrement des marchandises risquait de devenir un danger public. Les dames de la Halle, très inquiètes, présentèrent leurs doléances à l'Empereur qui, mécontent lui-même de l'aspect massif du monument, ordonna sa démolition. Un semblant de concours fut ouvert. On reparla d'Horeau, établi à Londres, et dont les

^{1.} A Ypres, à Mirecourt.

prévisions s'étaient exactement réalisées; on examina d'autres projets déjà publiés, ceux, par exemple, de l'ingénieur Flachat, des architectes Pigeory, Schmitz, Nicolle¹.

Aucun des compétiteurs ne fut distingué. Baltard et Callet, toujours favoris, malgré leur erreur qu'ils attribuaient au programme imposé par la Ville, travaillaient à de nouveaux plans. Ils faisaient volte-face, et entendaient satisfaire, non sans une secrète rancœur, ce qu'ils appelaient « l'engouement » du public pour les constructions



PROJET D'ARC DE TRIOMPHE A LA PAIX UNIVERSELLE, PAR HECTOR HOREAU (1851)
(Appartient à M. E. Danest.)

en métal. Leurs plans, approuvés en 1854, furent exécutés immédiatement, et, en 1868, les Halles étaient terminées. Les louer ou les critiquer serait sortir du sujet. Le point qu'il convenait de marquer était celui-ci : sans le projet d'Horeau, connu dès 1845², sans ses objurgations réitérées et véhémentes, sans sa lutte acharnée contre la routine, la Ville maintenait jusqu'au bout son programme qui était de construire les Halles en pierre. Baltard a pu défier le monde de retrouver dans son œuvre un trait du projet de son rival³. Il

1. César Daly, Revue générale d'Architecture, t. XII, p. 6-34.

3. Lettre de Baltard au Figaro, 14 août 1869.

^{2.} La première conception remontait à 1842. Horeau a décrit ses Halles dans un article paru dans la Revue générale d'Architecture, t. VIII, p. 152-160. Le projet de 1845 a subi ultérieurement d'importantes modifications comme on peut en juger par les figures ci-contre.

appert néanmoins qu'il en a appliqué le principe constructif et que tout le lustre de la trouvaille a rejailli sur lui.

* *

A Londres, Horeau construisait à Primrose Hill une maison que M. A. de Baudot i signalait comme une œuvre originale, intéressante surtout au point de vue de l'appropriation judicieuse des éléments employés. Pour saisir l'importance de cette tentative, il faut se rappeler les préjugés qui régissaient alors l'architecture. Tout était permis, sauf de briser « les entraves scolastiques ». L'assemblage des ordres suivant la recette courante était une obligation. On pouvait élever des colonnades en simili-marbre et des maisons en cartonpâte; dès l'instant qu'il y avait des modillons et des feuilles d'acanthe, on n'encourait aucun blame. Tout autre était le sort réservé à l'audacieux qui, des nouveaux produits fournis par l'industrie, faisait découler un caractère décoratif rationnel, lié aux propriétés de la matière et aux procédés de fabrication. Horeau, en bàtissant cette résidence londonienne, avait rejeté résolument l'appareil mensonger dont d'autres eussent affublé les murs, et il s'était efforcé de tirer de la fonte, terre cuite et majolique l'ornement distinctif. Son imagination l'avait servi à souhait. Quarante ans trop tôt il essavait la polychromie appliquée avec plus ou moins d'à-propos par nos architectes modernes. Il ne fut pas compris. On trouva la demeure « étrange », et il eut le loisir de déplorer le goût prononcé des Anglais pour le style antique.

En France, en Belgique, il travailla pour des particuliers, mais sans profit notoire. Le désir d'innover effrayait le client. L'insuccès de ses efforts et aussi son penchant pour les entreprises titanesques le portèrent à concentrer son esprit sur l'édilité et l'assainissement des grandes villes. Il y avait là matière à des aperçus nouveaux. Les découvertes de la science tendaient à modifier de plus en plus les conditions de la vie sociale au double point de vue de l'hygiène et du confort. A peu près simultanément, dans tous les centres importants, on se préoccupe de moderniser le service des eaux, de l'éclairage, de la voirie. A la question de la salubrité se joint celle de l'embellissement. D'autre part, l'extension du commerce appelle la rapidité des transports par des rues larges et directes. C'est la meil-

^{1.} Gazette des Architectes et du Bâtiment, 1868-1869. p. 233-235. Cette maison avait été construite en 1859.

leure raison des travaux d'Haussmann, c'est celle aussi des projets publiés par Horeau pour Londres¹, Madrid², Bruxelles³, Paris, le Caire, Alexandrie. Le mémoire sur Paris, Édilité urbaine⁴ (1868), résume à peu de chose près ses sentiments. Il le mit au jour pour éclairer l'opinion sur les « dispendieuses erreurs » perpétrées par le second Empire. L'opinion ne s'émut pas, mais l'écrit nous reste; il accuse des vues singulièrement avancées.

Horeau étudie la question édilitaire de très haut, en partisan du collectivisme et de la coopération. Partant du principe que le bienètre a sur les masses une action civilisatrice et morale, il propose



PROJET DE THÉATRE POUR LE CAIRE, PAR HECTOR HOREAU (1870)

(VUE BXTÉRIEURE ET COUPE)

(Musée de South Kensington, Londres.)

de combattre la misère en créant de nombreux asiles, de lutter contre la malpropreté en donnant de l'eau et de la lumière abondamment, d'instruire en amusant, car « tous les maux viennent de l'ignorance ». Il veut ouvrir de belles promenades, de larges avenues, des voies faciles, augmenter les moyens de locomotion à bon marché, établir tout un système de viabilité souterraine, et des égouts plus utiles que le « nouvel Opéra qui n'est qu'un tas de pierres dispendieusement amoncelé ». Au nom de l'hygiène, il rejette hors barrière tout édifice où il y a agglomération : casernes, hospices, prisons. L'art participera à la décoration des fêtes nationales. Les prolétaires seront logés dans des demeures salubres, incombustibles, polychromes par la matière, portatives au besoin, avec bains

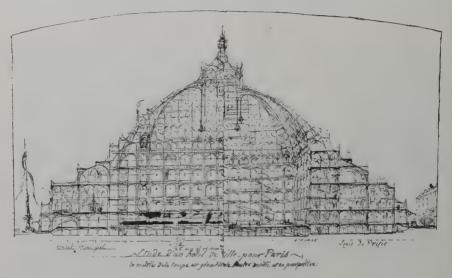
^{1.} Assainissement et embellissement de la Tamise et de ses rives, Londres, 1859.

^{2.} Projet pour la place Puerta del Sol, et projet de Marché, place Cebada, — ce dernier publié dans la Gazette des Architectes et du Bâtiment, 1868-1869, p. 145-146.

^{3.} Transformation de Bruxelles. (Le Progrès par la science, 30 mars 1864.)

^{4.} Mémoire paru dans la Gazette des Architectes et du Bâtiment.

et terrasses; ces « cases à humains » seront souvent nettoyées. Enfin, octrois, grilles, fortifications, vestiges honteux des siècles barbares, disparaîtront. Paris sera entouré d'une ceinture de jardins. Comme tout le monde sera heureux, intelligent, propre et bon, il n'y aura plus ni crime, ni brigandage, ni sédition. La vision de cette cité future transportait d'aise ce rêveur incorrigible. Il imaginait une statue colossale de la Paix au sommet de Montmartre. Ses théories pacifistes lui faisaient abhorrer l'étalage des instruments de guerre, et condamner le bruit intempestif de la musique militaire. Les « tra-



PROJET D'HOTEL DE VILLE POUR PARIS, PAR HECTOR HOREAU (1871) (COUPE)

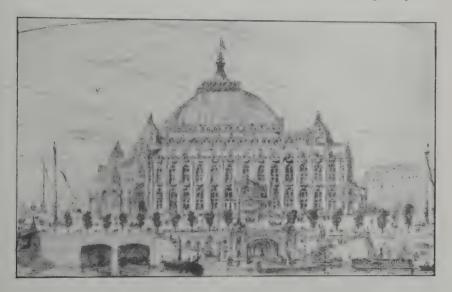
(Appartient à M. E. Danest.)

vailleurs de la pensée » devaient jouir du silence et d'une parfaite sécurité.

Par le culte rendu aux morts et aux grands hommes, Horeau était disciple — peut-être inconscient — du Positivisme. Un projet de four crématoire à élever sur une hauteur, non loin de la ville, rendait tangible l'idée qu'il se formait de « l'infernale et céleste montagne » lançant dans les airs la fumée des dépouilles mortelles.

A côté de considérations d'ordre plutôt général et élevé, Horeau s'arrêtait à des détails sans portée, vantant des petites inventions pratiques comme les semelles à ventouses Fournier, revenant sans cesse sur la nécessité de colorier différemment les arrondissements ce qui eût été affreux, prônant le chemin à glissière Girard, sorte de trottoir roulant qu'il voyait déjà fonctionner dans tout Paris et

même sur les bords du Nil! Il a eu aussi une manie bizarre, de tendance nettement rétrograde, dont je dirai cependant un mot, car elle donne, à cette figure de progressiste, un relief imprévu. Il voulait tout couvrir, rues, places, boulevards, en un mot doter Paris d'un dédale de galeries et de passages. C'est une véritable obsession : projets de couverture pour le boulevard des Capucines, la place de l'Étoile, celle des Victoires, les rues Grétry, Favart, et, — j'ose à peine le dire — pour la cour du vieux Louvre. Il voyait des portiques-promenades partout : avenue Gabriel, aux Champs-Élysées,



PROJET D'HOTEL DE VILLE POUR PARIS, PAR HECTOR HOREAU (1871)

(VUE D'ENSEMBLE)

(Appartient à M. E. Danest.)

place Vendòme, dans tous les squares et jardins. Mais, le premier, il a parlé d'installer des horloges à cadran lumineux, et de diamanter avec l'électricité l'eau des fontaines à l'occasion des grandes fètes.

Ses autres écrits édilitaires sont empreints des mêmes traits distinctifs. La dernière brochure est datée du Caire où le gouvernement égyptien l'avait mandé pour étudier sur place la question d'assainissement. Quand il présenta ses plans, on le remercia. De loin, ses intimes le grondent de se laisser ainsi duper : « Songez que vous devez à votre propre dignité de ne pas jeter comme des

^{1.} L'Avenir du Caire, 1870.

inutilités et des non-valeurs votre talent et vos travaux », lui écrit l'un d'eux¹. Mais c'est exhorter un prodigue. Plus il avance dans la vie, plus il dissipe les dons précieux de son esprit. D'autres se font avares; lui, sème et donne sans calculer, toujours magnifique, hardi, enthousiaste, passionné, projetant sur l'écran les villes-lumière, les cités modèles.

La fin est lamentable. Il se trouve à Paris au moment de la Commune. On lui offre le poste de « chef de l'édilité hygiénique ». Croyant pouvoir enfin appliquer ses idées, il se met à l'œuvre sans se soucier du parti qu'il sert. Ses projets et écrits, versés dans la Bibliothèque municipale, sont anéantis par l'incendie de l'Hôtel de Ville. Et, le 27 mai 1871, il est arrêté comme prévenu politique, conduit à Versailles, puis envoyé sur le ponton de l'*Orne*: la police l'a pris chez lui pendant qu'il travaillait. En août, on le transfère à l'île d'Aix. Malgré les démarches pressantes que font ses amis auprès des autorités, il reste plus de cinq mois sous les verrous. Son étonnement est profond, il ne cesse de protester de son innocence. Heureusement, le feu sacré de l'art le soutient et il s'emploie à reconstruire dans sa prison, un Hôtel de Ville digne de Paris. C'est, à ma connaissance, son dernier projet. La détention a ébranlé sa santé; il meurt le 24 août 1872, à Paris, cité du Retiro.

Vis-à-vis du public, Horeau se trouve dans une position nettement défavorable. Il est un peu comme un auteur qui n'aurait laissé que des scénarios. On se lasse vite d'entendre dénombrer des plans et des généralités. La non-exécution de ses projets lui cause le plus grand préjudice. Elle est, en effet, troublante, car la mise en pratique oblige à des précisions qui peuvent modifier le caractère d'un ouvrage. D'autant plus qu'entraıné par son imagination Horeau a souvent chargé ses dessins de clochetons, loggias, portiques qui, dans la réalité, eussent été probablement réduits en nombre, épris qu'il était des belles ordonnances, harmonieuses et simples. On est donc en présence d'un œuvre à moitié tronqué, extrêmement variable quant à la qualité, mais d'une signification et d'un type si bien établis qu'on ne peut se méprendre ni sur son origine, ni sur sa destinée.

L'idée dominante saute aux yeux : la construction métallique ayant pour complément le décor polychrome est un art utilitaire

^{1.} Lettre de Lucien Lerret à Horeau, datée du 13 mars 1870.

propre aux foires cosmopolites, aux entreprises commerciales, industrielles, agricoles, aux établissements scolaires et hospitaliers. C'est un art né d'un nouvel état social, par cela même logique, et possédant une expression adéquate à son rôle. Par sa propagande active, Horeau en a assuré le sort. Écartant les vieilles formules, il a conçu un style défini qui a eu son triomphe lors de l'Exposition de 1889. Depuis, un retour vers la massiveté classique l'a fait rayer des programmes pour palais, théâtres, immeubles de luxe, tandis que son crédit persiste pour tout ce qui touche les demeures du travail.

Toute sa vie, Horeau a combattu les règles étroites qui empêchaient la libre expansion de l'architecture métallique. Il est vrai que des techniciens comme Labrouste, Flachat, L.-A. Boileau ont pris part à la même campagne. Mais Horeau a vu plus loin qu'eux, et j'en donnerai pour preuve le motif allégué lorsqu'on lui refusait un projet : il était jugé *impraticable* dans l'état où se trouvait la science. Le grand vaisseau à structure fine et déliée qu'il a imaginé a été l'œuvre de la génération suivante.

Ses vues libérales, son sens intime de la vie collective et du progrès lui firent entrevoir la fortune du métal appelé à évoquer un jour une civilisation particulièrement féconde en découvertes et en tentatives de toutes sortes. Il était juste de divulguer cet apostolat qui place Horeau, dans l'architecture française, à un rang sinon très en vue, du moins glorieux en raison de tant d'initiatives généreuses et nobles¹.

JEANNE DOIN

1. Nous devons des remerciements à M. E. Danest, architecte, qui a mis à notre disposition d'importants documents.



LA VIERGE DU « DIPTYQUE DE MELUN »



d'années à nos vieux maîtres français le culte le plus fidèle. Longue est déjà la liste des œuvres où il s'est efforcé, en lithographe habile, de les transcrire scrupuleusement dans leur candeur ingénue. Le charmant *Portrait d'enfant*, publié ici même en mars 1911, nous fut une occasion de la commémorer. Elle a reçu depuis des additions heureuses, telles que le *Dauphin*

François, du musée d'Anvers, ou le beau Portrait du chancelier Guillaume Juvénal des Ursins, chef-d'œuvre de Jean Fouquet au musée du Louvre, dont les gravures figurèrent aux Salons de 1912 et de 1913. La Gazette, qui n'a cessé de suivre et d'aider l'artiste dans ses efforts avec la sympathie qu'il mérite, accueille aujourd'hui un nouveau morceau de sa main. C'est un fragment du célèbre diptyque provenant de l'église Notre-Dame de Melun, l'œuvre la plus importante du maître tourangeau, — où, en regard de la Vierge trònant seigneurialement, avec l'Enfant nu assis sur ses genoux, dans une gloire de chérubins et de séraphins rouges et bleus, apparaît en prière Étienne Chevalier, trésorier de France, présenté par son patron saint Étienne¹. Du précieux ensemble mutilé, les volets sont actuellement répartis, comme on sait, entre le musée d'Anvers et celui de Berlin. M. Toupey, qui a la noble ambition de le restituer sur la pierre lithographique en son intégrité, tel qu'on put momentanément l'entrevoir en 1904 à l'Exposition des Primitifs français, semble avoir voulu se préparer à cette tâche considérable par une planche d'essai. De là l'image ci-jointe, où sont minutieusement fixés, en leur individualité propre, les premiers linéaments de ce curieux type de Vierge si originalement concu.

Une légende sans base certaine veut que la Vierge ait été figurée sous les traits d'Agnès Sorel. La comparaison des crayons ou de la

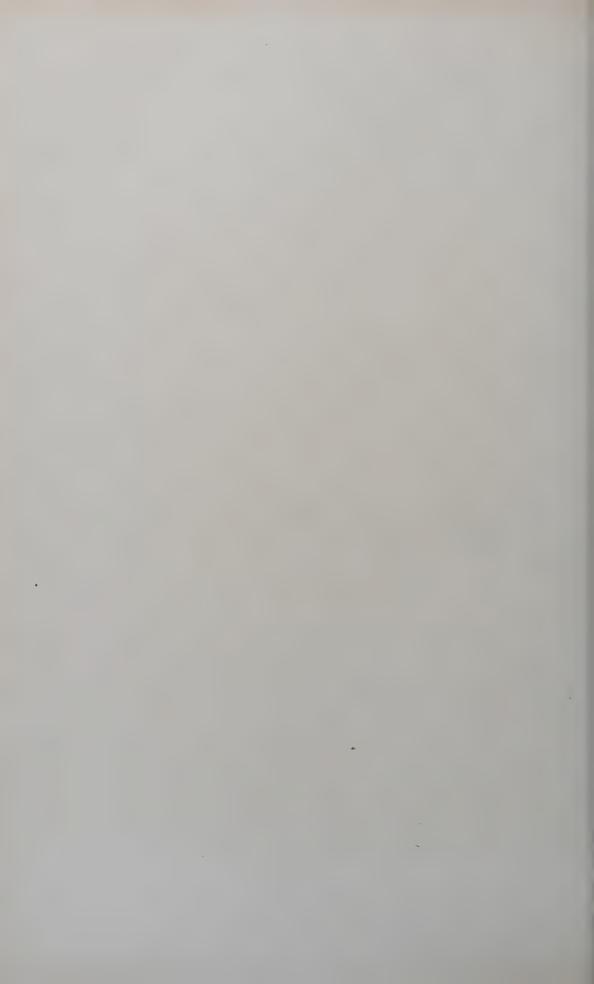
^{1.} Voir reproduction dans la Gazette des Beaux-Arts, 4896, t. I, p. 96 et 99.



Fouquet Pinx

a Toupey Lith

Defent and Euprophe de Melon (Musee of America)



statue de son tombeau, au château de Loches, ne permet qu'imparfaitement de l'étayer. Elle eut cours, en tout cas, au xvi° et au xvii° siècle, alors que les portraits historiques étaient en pleine vogue, et donna lieu à de nombreuses transcriptions en buste, sans l'Enfant, que la gravure de M. Toupey n'est pas sans rappeler. On vit une de ces transcriptions à l'Exposition des Primitifs français. Le musée de Versailles en possède également une, copie par Comairas. Charles Sorel, mentionnant ces portraits dans la Solitude de Cléomède, sans se douter que l'œuvre originale est une Vierge prête à allaiter l'Enfant, s'étonne d'y voir Agnès représentée « en courtisane, avec une robe desgrafée et un sein à découvert, les yeux demy fermés ». Henri Bouchot est parti de ces données fragiles pour imaginer, contre toute vraisemblance, l'œuvre originairement placée à Loches et vouée par Étienne Chevalier à la mémoire d'Agnès, avant d'être transportée à Melun. C'est là une invention de roman.

Il ne nous paraît pas moins aventureux de prétendre dissocier, comme on l'a fait, les volets du diptyque, en les supposant de dates ou de mains différentes. L'Exposition des Primitifs français, qui fut une occasion unique de les étudier côte à côte, n'a fait que confirmer — toutes réserves faites quant à un état de conservation différent notre opinion ancienne sur l'homogénéité de l'œuvre 1. Non seulement les tableaux sont peints sur le même bois et dans des dimensions concordantes; mais on y retrouve identiquement les mêmes procédés, la même technique, la même façon de modeler les chairs, de plisser les vêtements ou d'indiquer les lumières par touches soigneuses et menues. La Vierge est d'un type féminin qui reparaît fréquemment dans les Heures d'Étienne Chevalier, à Chantilly, où se voient également des couronnes analogues, des angelots semblables, ou un enfant presque textuellement pareil, plusieurs fois répétés. Gardons-nous donc des conjectures téméraires. Le diptyque, que Denys Godefroy (Histoire de Charles VII, 1661, p. 881 et suiv.) vit encore à l'église Notre-Dame de Melun, près de la sépulture d'Étienne Chevalier, dans son merveilleux cadre de velours bleu, enrichi par alternance de médaillons d'émail et de lacs d'amour, brodés d'or, d'argent et de perles, au chiffre du donateur, était vraisemblablement alors, en son emplacement d'origine, absolument tel qu'il avait été commandé à Fouquet et exécuté par lui.

PAUL LEPRIEUR

^{1.} Cf. Revue de l'art ancien et moderne, août 1897, p. 19-26.

LA PEINTURE AU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ

(DEUXIÈME ARTICLE1)

LES PEINTRES MODERNES DU XVIIº AU XIXº SIÈCLE ÉCOLES ÉTRANGÈRES



ressants dans la série des peintres de la Renaissance, le sont plus encore dans celle des peintres de la période moderne. Ils y sont même, comme dans la plupart des collections contemporaines, une énorme majorité. Et cela s'explique par bien des raisons. D'une part, pour les amateurs artistes, friands et curieux avant tout de la technique maté-

rielle et visible, pureté et vérité du dessin, charme et vigueur du coloris, vivacité et franchise de la touche, c'est dans le portrait, d'ordinaire, que s'affirme le plus complètement la personnalité du praticien. D'autre part, pour les amateurs cultivés et lettrés, cherchant, sous la beauté du rendu l'expression passionnée, sentimentale, sérieuse ou charmante de la physionomie humaine, la restitution d'un caractère et d'une individualité, c'est dans le portrait qu'ils trouvent leur profit. En outre, de tous les genres de peinture, c'est celui qui subit le moins les caprices du goût et de la mode, celui qui, pour les yeux et les esprits les plus indifférents aux évolutions idéales de la poésie, de la religion, de l'histoire, reste un spectacle de réalités présentes ou passées toujours intéressant. Et c'est pourquoi, au palais du boulevard Haussmann, en des salons encombrés de

^{1.} Voir la Gazette des Beaux-Arts, 1913, t. II, p. 437

multiples objets d'art, les portraits, rangés sur les parois, y apportent la vie. Par leurs mouvements et leurs regards, ils composent une assistance intelligente et variée qui en réjouit et anime le luxe immobile et silencieux. On ne saurait donc qu'applaudir au goût de M. et M^{me} Édouard André, multipliant ainsi, autour d'eux, ces témoins historique de leurs découvertes et conquêtes.

Les écoles du Nord qui, dans les premières années du xvie siècle,

nous y avaient déjà montré les beaux portraits de Ouentin Matsys et de l'empereur Maximilien, nous retiennent encore par une autre figure de la Maison d'Autriche : la sœur cadette de Charles-Quint, Marie d'Autriche, reine de Hongrie, qouvernante des Pays-Bas (de 1530 à 1555), peinte par Jacob Seisenegger, à Augsbourg. Ce visage, noble et pensif, sous une coiffe blanche, unie et plate, aux longues barbes pendantes, avec son teint pàle, ses yeux noirs, sa grosse lèvre saillante, marque héréditaire de la race, est



PORTRAIT DE LA REINE MARIE DE HONGRIE

PAR JACOB SEISENEGGER

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

une douce et sympathique physionomie qu'on ne saurait oublier. Au commencement du xviie siècle, les écoles des Flandres et Pays-Bas reparaissent avec les noms de leurs plus puissants rénovateurs, Rubens, van Dyck, Frans Hals, Rembrandt, dont les exemples devaient avoir une si grande influence sur les développements de cet art, dans tous les pays, aux xviie, xviiie et xixe siècles.

A quel grand maître de l'école d'Anvers, Rubens, Jordaens, van Dyck, faut-il décidément attribuer ce magnifique portrait dit *Le Bourgmestre*, si célèbre depuis son apparition à la vente Rothan,

en 1880? Adhuc sub judice lis est... Et c'est bien le cas de laisser grogner, au fond de sa mémoire, l'irrévérencieuse boutade d'un philosophe du xviiie siècle : « Après la science de la médecine, rien de plus incertain que la science de l'expert en peinture. » Les énormes progrès accomplis, sur ce point, par la facilité des voyages et des comparaisons, les découvertes méthodiques et les recherches infatigables de l'érudition n'ont fait peut-être qu'augmenter le nombre de nos incertitudes et la véhémence de nos discordes. D'abord, est-ce bien un bourgmestre? On n'a pas pu le baptiser. Est-ce un autre magistrat? Cela semble, d'après l'attitude et l'expression, et nous nous y tenons provisoirement. Fut-il peint par Jordaens, comme on l'a cru longtemps? L'amplitude, grave et épanouie, du personnage lourdement campé dans son fauteuil, sa face et ses mains rubicondes, justifiaient cette première impression. A seconde vue, on v a remarqué moins de jovialité grossière, une touche moins brutale que chez le chantre des compères obèses et des commères dodues, et l'on a pensé à Rubens. Puis, en ces derniers temps, il a semblé que la distinction harmonique de l'ensemble, une exécution moins mâle et moins prime-sautière, une soumission plus proche à la nature et à la réalité dans l'interprétation visiblement exacte et précise d'une physionomie typique, devaient en restituer l'honneur à van Dyck, lors de son retour d'Italie. Quel qu'en soit l'auteur, l'œuvre, essentiellement caractéristique, nous montre résumées par lui, fortement et chaleureusement, toutes les qualités florissantes alors dans les ateliers d'Anvers.

Faut-il reconnaître la main vigoureuse de Rubens dans un Couple flamand, de grandeur naturelle, qui d'ailleurs, de loin, au premier aspect, présente les marques de son école? La jeune femme, assise, richement parée, d'une physionomie douce et placide, les deux mains tombant sur les bras de son fauteuil, semble poser devant le peintre avec résignation, quelque gêne et gaucherie. Son jeune mari, debout près d'elle, lui serrant timidement l'avant-bras, semble aussi, avec un peu d'effort, immobiliser son tranquille visage sous l'œil impérieux de l'artiste. Deux clients aimables sans doute, du grand monde, jeunes et riches, très désireux d'une image fidèle de leur bonheur conjugal. En réalité, la griffe souveraine du maître anversois ne s'est implantée, ici, que dans un tableautin, Hercule étouffant le lion de Némée. C'est une de ces vives et puissantes esquisses improvisées, sur les ordres pressants de Philippe IV, roi d'Espagne et de son frère, l'archiduc infant Ferdinand, pour la

décoration d'un pavillon de chasse près de Madrid, Torre della Parada. Tous les sujets, mythologiques et allégoriques, de cette énorme suite de toiles qui devait occuper huit grandes salles au rez-de-chaussée et douze au premier étage, avaient été choisis par le roi



PORTRAIT D'HOMME, DIT « LE BOURGMESTRE », ATTRIBUÉ A VAN DYCK (Musée Jacquemart-André, Paris.)

dans les Métamorphoses d'Ovide. C'étaient surtout des épisodes d'amours ou de combats déstinés à égayer les chasseurs ou à les encourager aux exercices violents. Rubens, déjà vieillissant et souffrant de la goutte, ne s'était réservé l'exécution personnelle que pour les toiles les plus importantes. Toutes les autres devaient être

peintes par dix amis de choix, Jordaens, C. de Vos, Snyders en tête. La plupart, après le pillage du pavillon. en 1710, ont été recueillies par le musée du Prado. Les esquisses préparatoires ont été malheureusement dispersées, mais celle du Musée Jacquemart nous prouve assez quel entrain, quelle vigueur, quelle souplesse, gardait encore, aux derniers temps de sa vie, l'infatigable compositeur et incomparable praticien.

Le portrait à mi-corps, dans un cadre oblong, du Comte Enrico di Peña, gentilhomme espagnol, par van Dyck, date sans doute du séiour en Belgique au retour d'Italie. Jeune, souriant, d'une physionomie bienveillante; avec des regards tendres, le noble bellatre se tourne vers quelque interlocuteur, tenant d'une main une lettre avec son adresse: Al molto mag. Sr Enrico Cte di Peña. Gand. et, de l'autre, faisant un geste explicatif. L'attitude est naturelle, la ressemblance certaine, l'harmonie grave et sobre, les mains sont souples, fines et blanches, mais d'une élégance peut-être un peu banale : le van Dyck décorateur, compositeur, aguerri aux plus vastes entreprises par Rubens et les Italiens, nous apparaît encore dans Le Temps coupant les ailes de l'Amour. La lutte ne sera pas longue. Le vieillard gigantesque aux grandes ailes éployées a fondu, comme un vautour, sur l'enfant rose et dodu, qui se débat en vain, agitant mains et pieds, sous l'étreinte des bras robustes et hàlés de son bourreau. Le tableau a souffert, mais, dans la vigueur des reliefs plus clairs en saillie sur les fonds obscurs et brouillés, la tête, le torse, les bras basanés, les grandes ailes blanches du vainqueur, les chairs tendres et palpitantes du vaincu, nous reconnaissons la virtuosité savante de l'artiste. Sortie du château de Marlborough, à Blenheim, la toile a figuré à l'Exposition du centenaire de van Dyck à Anvers, en 1899.

Par Frans Hals, né à Anvers, mais mort à Haarlem où il s'était fixé depuis longtemps et devenu chef de l'école réaliste, nous passons sans peine de Belgique en Hollande. On ne sait trop à quel âge Hals quitta Anvers, ni quels y purent être ses premiers maîtres ou impressions. Mais, dans la facture grasse, large, coulante, colorée, de son *Portrait d'homme* en buste, de face, on ne peut s'empêcher, sous la touche originale de l'improvisateur brusque et libre, de ressaisir une parenté avec la technique savoureuse importée en Flandre par le contact des grands Italiens, surtout des Vénitiens. D'ailleurs le personnage, dans l'épanouissement sanguin d'une maturité robuste et d'une vitalité joyeuse, étale, au-dessus de son pour-

point cossu, un visage placide qui ne semble pas le miroir d'une mentalité supérieure. La physionomie, très franche, reste un peu vulgaire, sous la virtuosité éclatante de son interprète. On peut donc encore regarder au-dessus, avec plaisir, une œuvre plus discrète,



PORTRAIT D'UN INCONNU, PAR JAN DE BRAY (Musée Jacquemart-André, Paris.)

mais singulièrement plus expressive, par Jan de Bray, l'un des meilleurs successeurs de Hals dans la peinture des guildes et confréries. Quel est cet homme, jeune encore, aux longs cheveux grisonnants, le menton et les joues rasés, en vêtement sombre, avec un large col de linge blanc, qui, tenant d'une main un papier, tient

l'autre posée contre sa poitrine? Magistrat, avocat, professeur? Assurément un homme qui parle, grave et simple. Si certains accords de gris rappellent Hals, si le jeu latéral des lumières attendries sur le visage et les mains prouvent la connaissance de Rembrandt, l'œuvre n'en reste pas moins très personnelle par la délicatesse de l'analyse physionomique et celle de l'exécution attentive et harmonieuse. Avec le Jeune Rieur, daté de 1636, marqué du monogramme, avons-nous encore à saluer Frans Hals lui-même? On en a douté. Mais sice n'est lui, c'est un des siens, parent ou élève, très imbu de ses exemples. Coiffé, écrasé, comme nimbé, par un énorme feutre noir à plumes, sous lequel s'épanouit sa grosse face, camarde et rougeaude, le gamin s'esclaffe de rire à bouche bée et gorge déployée. C'est un type amusant de cette jovialité bruyante qui fut celle de l'artiste bohème et grand biberon.

Mais à côté des bons portraitistes de Haarlem, voici le grand maître de Leyde. supérieur à tous ses prédécesseurs, contemporains et successeurs, l'unique et incomparable Rembrandt. Trois œuvres, bien datées, marquent ici les étapes de son génie grandissant jusqu'à la mort. La première, de sa jeunesse, à Leyde, en 1630, les Disciples d'Emmaüs¹, est exécutée, dans cette matière grisàtre et jaunâtre, avec ce souci minutieux des détails précis qui caractérisent ses peintures et eaux-fortes en cette période préparatoire. Mais, si la main garde çà et là quelque timidité relative, le génie, ardent et prime-sautier, du penseur humain et du poète profond, y éclate avec une liberté et une puissance extraordinaires. On sait combien de fois, selon son habitude, il a repris ce sujet pour le vivifier et l'approfondir. Une eau-forte, en 1638; deux peintures, l'une au Louyre, l'autre à Copenhague, en 1648; une eau-forte en 1654, montrent à quel point le préoccupa jusqu'en sa vieillesse la mise en scène de cette transfiguration, sur la terre, où l'Homme-Dieu ressuscite devant ses plus humbles apôtres. La plus célèbre, la plus parfaite, assurément, la mieux équilibrée dans la présentation des figures, dans leurs caractères expressifs, dans leur illumination, est la petite toile du Louvre. Le Christ, beau et pensif, s'y présente de face, calme sous le rayonnement subit d'une auréole diffuse qui répand ses lueurs vives sur la blancheur de la nappe. A sa gauche, une main posée sur la table, l'un des disciples se recule un peu, avec un geste, contenu et discret, d'admiration étonnée. L'autre, vu de dos, en profil perdu, ne

^{1.} Voir Gazette des Beaux-Arts, 1898, t. II, p. 365.

lève qu'une main. Derrière le premier, apportant un plat, arrive un jeune valet, presque aussi charmant qu'un page d'Italie, qui ne voit rien du miracle ou le voit sans comprendre. Dans les figures du Christ et du valet, s'est visiblement infusée la noblesse des peintures, dessins, gravures d'outre-monts dont Rembrandt raffolait. On sait qu'à la veille d'ètre saisi par les huissiers ce collectionneur passionné faisait encore acquérir, sous main, des tableaux vénitiens. Le réalisme, vivant et ému, des Pays-Bas, s'enveloppe alors d'une atmosphère de beauté presque antique. C'est une assimilation prodigieuse des traditions internationales d'imagination et de technique qui fait, de cette scène pathétique, une œuvre vraiment classique.

La petite toile du Musée Jacquemart-André semble, au contraire, avec ses incertitudes et ses naïvetés, une explosion vive et hardie d'une imagination juvénile, prompte aux visions fantastiques, et c'est bien, cette fois, une œuvre romantique. Dans une salle d'auberge rustique, nue, blanchie à la chaux, dont tous les premiers plans et le fond à gauche restent dans l'ombre, une lumière diffuse vient d'éclater. Devant nous, de l'autre côté d'une petite table où sont posés, à côté d'une écuelle godronnée en métal, une assiette et un morceau de pain, l'un des deux disciples est assis, en face du Christ. C'est un vieux juif, camard, bouffi, chassieux, bourgeonné, de mine épaisse et vulgaire. Ébloui, aveuglé par cette illumination subite, il recule, terrifié, d'un mouvement brusque, comme s'il allait tomber. Quant à son compagnon, écrasé du coup, prosterné dans l'ombre, on le devine plus qu'on ne l'aperçoit, non plus que la servante perdue dans l'éloignement. Cependant, le Christ, à droite, vu de profil, éclairé d'en haut par le rayonnement qui projette une large nappe de lumière sur la muraille de fond, s'est renversé en arrière sur le dos de sa chaise. De haute stature, les pieds perdus dans la nuit, sa silhouette, avec les lignes sèches de son visage extatique et de sa longue chevelure. se découpe sur toutes ces blancheurs avec une majesté formidable. On dirait un spectre noir, trainant de lourdes draperies, qui se dresse, grandit, s'allonge à vue d'œil, s'élève et monte, et va monter encore jusqu'à briser la fragile toiture de ce bouge. C'est déjà le Christ de l'Ascension, s'exerçant au miracle devant d'humbles témoins, avant l'Ascension solennelle, en plein air, en plein ciel, sur le mont Thabor.

Pourquoi ces visions épiques et lyriques du Rembrandt solitaire et pensif nous émeuvent-elles si vivement? N'est-ce pas parce que Rembrandt, très sensible et très observateur, a déjà recueilli dans la vie familiale et sociale, tous les éléments réels au moyen desquels il rend tous ses rèves visibles et tangibles? Par contre, lorsqu'il est aux prises avec la réalité, qu'il l'analyse, qu'il l'approfondit, qu'il l'exalte avec une intensité supérieure, n'est-ce point qu'il apporte, dans cette idéalisation, toujours respectueuse, de la vérité par la beauté, cette même ardeur d'illumination intérieure qui donnait corps à ses imaginations surnaturelles?

Voici, par exemple, le Portrait de Saskia, peint vers 1632. Combien de fois cette douce créature, la fille de l'ancien bourgmestre Rombertus van Uytenborch, qu'il épousa en 1634, qu'il perdit en 1643, apparaît-elle dans son œuvre! On a peine à les compter. Tantôt, comme ici, c'est une honnête et simple effigie, exacte et fidèle, de profil, de trois quarts ou de face; tantôt c'est une héroïne biblique et historique; tantôt une noble épousée, luxueusement costumée et parée: tantôt un simple modèle d'atelier, nue ou presque nue. Ici, c'est probablement la première de toutes ces images, faite avant les fiançailles pour la bonne famille bourgeoise, alors que le peintre, récemment installé à Amsterdam, gardait encore la retenue de son premier et consciencieux apprentissage. A côté des portraits postérieurs, cela parait un peu froid et sec. Mais si on le regarde avec l'attention qu'y apporta le futur époux, bien que ce profil assez court, aux grosses lèvres, n'ait rien de la beauté classique, néanmoins on se prend d'une vive sympathie pour ce visage franc, doux et paisible, d'une gravité aimable, d'une intelligence affirmée par le regard droit et vif de l'œil bien ouvert. Si la virtuosité décorative du peintre ne se manifeste guère que dans le grand col de guipure, sa science plus rare de profond physionomiste et modeleur déjà expérimenté des carnations délicates et des fines chevelures, s'y manifeste avec une supériorité d'autant plus touchante qu'elle est plus modeste.

De 1632, nous sautons à 1656. C'est une des années les plus douloureuses, où, veuf et endetté, n'ayant pour soutien, dans son existence tourmentée, que sa bonne servante Hendrickje Stoffels, Rembrandt se débat en vain contre ses créanciers. C'est aussi dans cette crise, que sa maturité énergique déploie le plus d'étonnante activité. Quelques années après, en 1661, il va, dans les Syndics des drapiers, atteindre l'apogée de son génie, mais c'est déjà par des chefs-d'œuvre de tout genre qu'il prépare cette suprème manifestation. Le portrait de son ami le Docteur Arnold Tholinx en est un, et l'un des

^{1.} Voir Gazette des Beaux-Arts, 1898, t. II, p. 471.

plus admirables. Il s'y était préparé l'année précédente par une étude extrêmement précise et soignée à l'eau-forte, où Tholinx est représenté assis devant sa table de travail, et déjà coiffé d'un lourd feutre noir à larges bords comme celui qui a valu à notre toile le surnom de L'Homme au grand chapeau. Quand l'artiste saisit son pinceau,



PAYSAGE AUX ENVIRONS DE HAARLEM, PAR JACOB RUISDAEL

il possédait donc à fond le physique et le moral de son modèle; on le voit bien à l'entrain magistral avec lequel, par des touches hardies et rapides, il a fait saillir, sous l'ombre de sa coiffure, avec un solide éclat, le visage, robuste et sanguin, du praticien expérimenté, presque souriant dans son calme viril, et dont la blancheur du large col blanc, sur la noirceur du vêtement, fait ressortir plus vivement la vie intense jaillissant de son masque viril.

Malgré la hantise de ce chef-d'œuvre, on ne peut cependant quitter Haarlem et Leyde sans donner un coup d'œil à leur's paysagistes. Peu nombreux ici, ils sont bien choisis. C'est d'abord l'hon-

nête précurseur, van Goyen, avec une grande Vue de Dordrecht. Comme à son ordinaire, peu de complications colorées et de recherches d'arrangement. La sincérité devant la nature, quelques tons bruns ou jaunâtres, gris ou verdâtres, lui suffisent pour faire fuir les eaux du grand fleuve au pied des bâtisses entassées qui s'y reflètent, et, avec le fleuve, de petites et grandes embarcations, sous l'immensité profonde et douce d'un ciel qui reste toujours aéré entre les masses les plus sombres des nuées menaçantes. Cette même qualité de l'atmosphère donne encore un grand prix à la Vue du château de Besselrode par Jacob Ruisdael. Là, mieux encore, un énorme nuage noir plane, comme un mystère menaçant, au-dessus de la vaste plaine de Haarlem. Mais ce nuage reste bien un nuage, c'est-àdire, en fait, une lourdeur légère, et le sincère Hollandais se garde bien de l'exprimer par des empâtements brutaux et des rehauts hasardeux. Si cet amas de vapeurs s'est vite formé, il s'éparpillera vite aussi et s'évanouira dès que le vent tourne. Et c'est à travers ses interstices que descend, sur les tours et les remparts blancs du château, la nappe de lumière, douce et rassurante, qui les illumine. Peinture ravissante par son exquise justesse, comme toutes ces études du grand paysagiste dont l'àme poétique s'exprime plus vivement encore devant la nature, en plein air, par la simple vision de la réalité, que, dans son atelier, par l'apprêt de ses compositions les plus savantes. Un tableautin de Wynants, Paysage de dunes, offre des qualités approchantes, dans sa sincérité moins émue.

C'est sous l'influence constante des maîtres flamands et hollandais que se développa, au xviii° siècle, l'école anglaise de peinture, dans le portrait d'abord, puis dans le paysage. Ses meilleurs chefs de file nous y présentent ici quelques bons spécimens de leur talent. C'est d'abord Reynolds, dont deux gentlemen, d'aspect grave et de belle tenue, l'un, le colonel marquis de Granby, fils de John, duc de Rutland, peint en 1747; l'autre, le capitaine Jouking, de 1756, nous montrent l'artiste voyageur et savant, plus imbu des méthodes flamandes avant d'avoir quitté l'Angleterre, et plus préoccupé de technique italienne, après ses croisières dans la Méditerranée et son séjour en Italie. Les deux personnages représentés, assez rigides et gourmés, ne semblent pas très intéressants. A côté d'eux, une dame d'age mûr, à mi-corps, plus vivante et plus personnelle, justifie l'admiration que portaient à Romney nombre de ses contemporains, l'estimant au même degré que Revnolds et Gainsborough. C'est vraiment un beau type que cette Mrs Sarah Trimmer, née Kirby, mariée en 1741, morte en 1810, femme de lettres, auteur de livres sur l'éducation. Vue de trois quarts, à mi-corps, assise et croisant ses deux mains potelées sur ses genoux, la tête droite, le regard assuré, avec un grand front et des cheveux grisonnants sous un



PORTRAIT DE MRS. SARAH TRIMMER (?), PAR ROMNEY
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

énorme bonnet de linge à bords tuyautés, avec des manches bouffantes de soie violette, et un gros nœud de ruban blanc sur la poitrine, elle semble se sourire à elle-même d'un air doucement satisfait de son expérience et de son autorité. La peinture, souple et grasse, s'harmonise agréablement avec ce caractère de pédagogue bienveillante.

Bien anglais aussi, dans son cadre ovale, en buste, Lord Rudney,

par Gainsborough, un homme d'àge, frisé et poudré, d'une distinction intelligente, avec ses yeux vifs et perçants, son air fin, un peu triste, mais très noble. Bien anglaise encore, par Hoppner, dans un ovale encore, cette Mrs Inchbold, née Élisabeth Simpson, actrice au Covent Garden, femme de lettres aussi, auteur du roman A simple story et d'une Histoire du Théâtre Anglais. Un Portrait de Robert Hobart, comte de Buckingham, complète cette intéressante galerie de gentlemen et de ladies. L'école allemande des portraitistes au xviiie siècle n'est représentée que par Heinsius, dont le Portrait de dame montre le talent, un peu froid, sous son meilleur jour. Mais l'école espagnole des xviie et xviiie siècles, avec deux pièces seulement, d'une valeur réelle, nous apporte un appoint sérieux. L'une, d'une qualité supérieure dans l'œuvre du grand maître, par Murillo, est un Portrait d'un moine, en buste, tenant dans sa main gauche un livre entr'ouvert. Rien de plus grave, de plus pensif que ce visage délicat et pâle, aux traits distingués et fins, d'une physionomie extraordinairement intelligente, convaincue, éloquente. La main, maigre et souple, avec l'index entre les feuillets du livre, est, comme le visage, une merveille de rendu exact et expressif, sans nulle trace de virtuosité, ni d'improvisation hâtive. C'est du plus bel art. En même temps que la grande école d'Espagne, à sa plus glorieuse période, nous est ainsi rappelée, une esquisse vive, colorée, d'une verve éclatante, nous ramène à son dernier maître au commencement du xixº siècle, à Goya. La petite figure en pied, d'un Sous-lieutenant du régiment d'Almanza, fut brossée sans scrupule, par le hardi praticien, sur un panneau déjà peint par un paysagiste hollandais, avec un entrain extraordinaire. Autour de la face camuse, un peu brutale, de ce soudard avantageux, son noir bonnet à poil, sa veste blanche et les éclats multicolores de sa ceinture rayée, de son ceinturon, de son sabre, de ses culottes, de ses bottes, forment un assortiment bizarre de couleurs voyantes et solides, d'une chaleur réjouissante. Dans ce Goya, comme dans ce Murillo, se mêlent d'ailleurs, aux traditions espagnoles et flamandes, quelques impressions d'Italie, soit pour la noble délicatesse des modelés expressifs chez l'un; soit, chez l'autre, pour des harmonies vénitiennes. On sait l'admiration de Goya pour Tiepolo et l'influence qu'il en reçut, comme peintre, par les décorations de Madrid et de l'Escurial et. comme graveur, par les eaux-fortes.

Justement nous trouvons ici, et dans une suite d'œuvres magistrales qui n'a point d'équivalence hors de la Vénétie, la Lombardie, l'Allemagne (Wurzburg) et l'Espagne, le génie du grand décorateur qui enchanta, par ses adorables rêveries, visions et fantaisies, les derniers jours de la glorieuse Venise au xviii° siècle. L'admiration, active et généreuse, de M. et M^m André pour Gian-



PORTRAIT D'UN MOINE, PAR MURILLO (Musée Jacquemart-André, Paris.)

Battista Tiepolo leur a permis de réunir dans leur palais, à quatre plafonds du maître, la composition murale la plus importante qu'on puisse admirer hors des pays où travailla cet infatigable fresquiste. Lorsque cette Réception du roi Henri III de France dans le palais des Contarini fut acquise en 1894 et placée en 1896, la Gazette des Beaux-Arts en donna la première des reproductions avec un texte de

M. Henry de Chennevières 1. Nous n'avons rien à ajouter à ce travail consciencieux et ne pouvons qu'y renvoyer le lecteur. On y verra par quelle initiative passionnée et rapide M. et Mme André ont pu, non sans de graves difficultés, assurer à la France la possession d'une œuvre aussi intéressante pour nous au point de vue historique et national qu'au point de vue pittoresque. On y trouvera aussi d'intéressants détails sur le séjour du roi à Venise, sur les fêtes somptueuses données en son honneur par la Sérénissime République, et sur sa halte à Mira, sur la Brentà, chez les Contarini, d'après les documents mis en œuvre parMM. de Nolhac et Solerti². M. de Chennevières a décrit avec précision la scène et analysé avec goût les qualités exquises de cette œuvre à la fois solennelle et familière, réelle et poétique, où la gloire du puissant agitateur de formes en mouvement, de colorations légères délicieusement assorties, se manifeste avec une allégresse encore juvénile d'un charme incomparable. Bien que la chronologie des innombrables créations de Tiepolo en ce genre soit difficilement établie, on a tout lieu de penser que ce travail lui fut commandé vers 1740 par les Pisani, successeurs des Contarini dans la villa des Lions à Mira.

Depuis les articles de M. de Chennevières, une étude complète et, l'on peut dire, monumentale, sur Tiepolo a été publiée par M. Pompeo Molmenti. Aux détails déjà connus sur les fresques de Mira il a joint l'opinion d'un des contemporains les plus éclairés et les plus judicieux de Tiepolo, le comte Algarotti. Nous ne saurions mieux faire que transcrire un document si intéressant. C'est le fragment d'une lettre écrite par ce savant philosophe, encyclopédiste, amateur et critique, à son ami Zanotti, de Bologne, le 10 mai 1750, peu d'années, sans doute, après l'achèvement de l'ouvrage dans le grand salon d'honneur de la Villa : « L'épisode principal se développe, à droite, sur le mur de la salle, assez spacieuse, de ce côté, entre deux portes placées aux deux bouts, presque dans les angles. A travers une grande baie figurée par le peintre sur le mur, on voit le roi montant les degrés d'une loggia, avec grand cortège de gentilshommes français et polonais, de pages et gardes, nains et trompettes et le reste... Les Pisani [les Contarini?] l'accueillent en haut des gradins. Au fond, la Brenta avec toutes sortes d'embarcations,

2. Pierre de Nolhac et Angelo Solerti. Il Viaggio in Italia di Enrico III re di Francia. Torino, P. Roma, 1890, in-18.

^{1.} Henry de Chennevières, Les Tiepolo de l'Hôtel Édouard André (Gazette des Beaux-Arts, 1896, t. I, p. 121-130, avec planches p. 122 et 128).



PLAFOND PROVENANT DE LA VILLA DE MIRA, PAR TIEPOLO (Musée Jacquemart-André, Paris.)

13

de beaux palais et jardins. Le tout par un pinceau et avec une magnificence à la Paolo [Veronese]. Je possède la maquette de ce beau tableau, et je suis sûr qu'elle vous plairait infiniment... Sur le mur de gauche, comme il y a, au milieu, la porte de l'escalier conduisant à l'étage supérieur, il reste entre cette porte et les portes des encoignures, correspondantes à celles de la paroi opposée, deux surfaces moins larges. Sur ces deux surfaces sont peintes deux fenêtres avec balcons, ouvertes sur la salle, et nombre de personnes gesticulant avec la grâce vénitienne, venues là pour voir l'arrivée du roi. Quant aux deux grands murs de la salle, il n'y avait point lieu d'y rien représenter, parce que dans l'un et l'autre sont percées deux fenêtres et, entre les fenêtres, une grande porte. Dans la voûte est figurée une large ouverture, comme au Panthéon, mais oblongue, avec sa balustrade, et, autour, d'autres spectateurs, femmes, hommes, enfants, bizarrement vêtus, eux aussi, qui regardent aussi dans la salle, impartients d'y voir apparaître le roi. Tout l'encadrement est peint en camaïeu, simulant un beau marbre de Carrare, et fait un très beau fond aux figures. Vous savez du reste combien il est rare que le figuriste et l'ornemaniste qui, pour la fresque, travaillent en compagnie, soient aussi d'accord. L'un, d'ordinaire, veut toujours briller aux dépens de l'autre, alors que l'encadreur ne devrait être pour le peintre que la basse pour le soprano. Or, ce qui, dans la pratique, laisse ailleurs tant à désirer se voit réalisé dans ce salon, par ces deux peintres, Murgozzi et Tiepolo.»

Par cette lettre, nous apprenons bien des choses : d'abord la situation exacte des divers morceaux composant la scène entière. grande composition, épisodes annexes, plafond. Or, ces quatre morceaux se retrouvent à l'hôtel Édouard André, et l'on ne saurait trop admirer le goût avec lequel la pièce principale et ses deux annexes ont été replacées au-dessous d'une coupole. Suffisamment rapprochées, soigneusement isolées de toute autre peinture, elles reprennent, sous une douce lumière, malgré un certain affaiblissement de tons inévitable, les fraîcheurs exquises et les clartés charmantes de ces harmonies vives et délicates où excelle le pinceau alerte de Tiepolo. La vue de cette terrasse peuplée par un grouillement chatoyant de belles dames et de beaux cavaliers, de comparses et de curieux, de riches vêtements, de parasols et d'étendards, est d'autant plus agréable à voir qu'on la regarde soi-mème, à bonne distance, d'une haute terrasse en marbre qui lui fait face. Le plafond seul n'a pu trouver place au même étage, mais, suspendu dans un salon de l'étage inférieur, il y remplit encore son emploi avec grâce, et les aimables personnes qui s'y penchent y peuvent faire le meilleur accueil aux visiteurs du musée, comme celles d'Andrea Mantegna au palais de Mantoue et celles de Paul Véronèse à la villa Barbaro. Nous y apprenons, en outre, que si le bon Tiepolo, fort peu soucieux des anachronismes, a cru devoir pourtant, cette fois, faire une légère concession à l'histoire en empruntant à Tintoret et Vicentino le type d'Henri III et son costume, il a bien conservé pour le



ESQUISSE DE LA RECEPTION DE HENRI III A LA VILLA DE MIRA
PAR TIEPOLO

(Collection de Mmº la baronne Guillaume de Rothschild, château de Grünberg, Allemagne.)

reste, sa liberté habituelle. Le personnage de Contarini est assurément joué par un Pisani, son successeur dans la propriété de la villa, et tous les autres assistants sont des contemporains. La grande, très grande, trop grande belle patricienne, qui se dresse au premier plan ressemble singulièrement à la Cléopâtre du Palais Labia et à d'autres héroïnes et déesses du même temps, peintes par l'artiste d'après un modèle favori, la Cristina ou une autre. M. de Chennevières a retrouvé en bien d'autres figurants et figurantes, même le nain, le nègre, le king-charles, les répétitions de modèles connus et c'est cette réalité, vivement surprise et fixée, qui donne à cette scène mouvementée sa durable séduction.

Le dernier renseignement précieux qui nous est donné par Algarotti concerne l'esquisse qu'il possédait. Cette macchietta, très soignée,

se trouve actuellement dans la collection Guillaume de Rothschild à Francfort; on en voit une copie au musée de Berlin. Rien de plus intéressant que la comparaison du projet très sagement, très correctement arrêté sur une petite toile, et de sa réalisation à la fresque, dans un espace agrandi, avec l'entrain d'une improvisation forcée, rapide et chaleureuse, qui, entre des figures moins calmes et plus souples, répand sans compter alors les transparences aériennes et les vibrations lumineuses. A ce travail généreux l'œil et l'esprit du peintre s'exaltent tellement qu'il ne craint pas de donner à ses protagonistes, les seigneurs de Mira, homme et femme, des proportions surhumaines, une taille gigantesque, telles qu'au Moyen âge en donnent les pieux imagiers aux effigies du Christ et des saints, écrasant de leur stature colossale les petits donateurs agenouillés à leurs pieds.

En redescendant du sommet où l'on a contemplé cette résurrection de la Venise élégante et pompeuse des xvr et xviii siècles, on reste tout plein de son charme, et l'on ne pense qu'à revoir la Piazzetta, San Marco, à rêver le long des canaux silencieux, sur les campi ou sous les portiques traversés par des silhouettes de passants et passantes ensoleillées. En attendant de le pouvoir faire, avant de sortir, on en retrouvera les joyeuses clartés dans deux petits tableaux de Canaletto, et surtout dans une gouache de Guardi, d'une légèreté particulièrement aimable et libre et qui semble bien illuminée, dans quelque Coin de Venise, par un de ses soleils printaniers les plus frais et les plus doux.

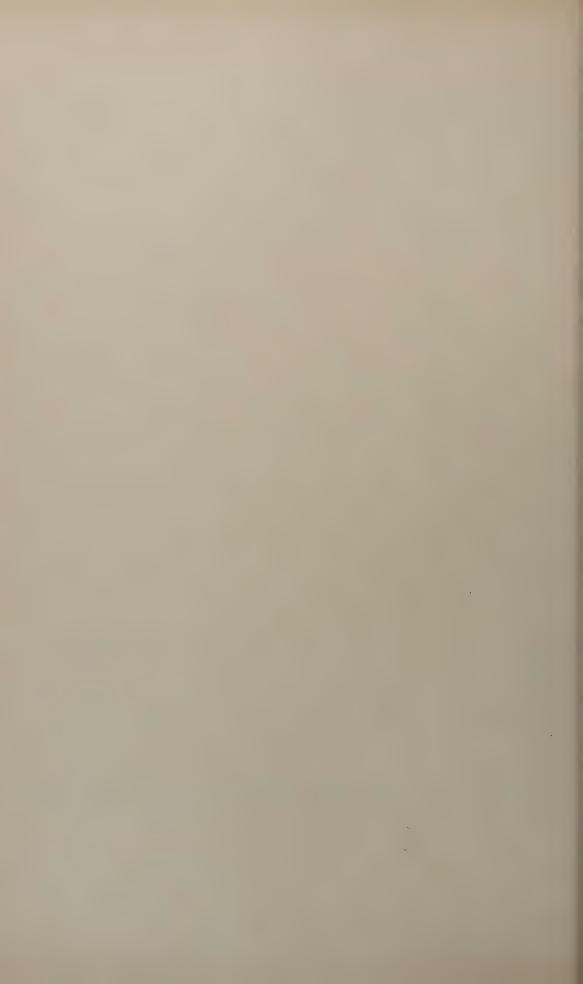
GEORGES LAFENESTRE

(La suite prochainement.)





PLACE DE VILLE ITALIENNE GOUACHE PAR F. GUARDI (Musée Jacquemart-André, Paris.)





LE TRIOMPHE DE GALATÉE, BAS-RELIEF EN TERRE CUITE PAR CLODION (Musée Jacquemart-André, Paris.)

LA SCULPTURE AU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)

H

XVII° ET XVIII° SIÈCLES



BUSTE DUNE ACTRICE
TERRE CUITE, PAR B. LEMOYNE
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Si l'on en excepte l'honnête petite Vierge que tailla dans la pierre un de nos bons imagiers du xve siècle, et qui, effarouchée par les chefs-d'œuvre profanes des contemporains de Boucher et de Frago, s'est réfugiée, presque cachée, au premier étage, parmi ses sœurs, les Madones italiennes du quattrocento, tous les sculpteurs français sont installés au rez-dechaussée de l'hôtel, - non dans une galerie spécialement aménagée pour eux, mais répartis dans les salons, mêlés à la vie des maîtres de céans, participant avec leurs amis les peintres, les menuisiers, les ébénistes, les tapissiers, au vivant décor dont ils sont à la fois les collaborateurs et les hôtes rajeunis. Meubles, tentures, tapisseries, ils peuvent autour d'eux tout reconnaître, et ceux qui ont

élu domicile dans la rotonde ont la joie d'y admirer les portes à deux

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1913, t. II, p. 465.

vantaux et la grande glace de bois sculpté et doré que le marchand Montvallat acquit, il y a une trentaine d'années, parmi les dépouilles d'un hôtel de la rue du Bac, rendu fameux par les décorations que Voltaire appelait les « impertinentes magnificences » de Jacques-Samuel Bernard, surintendant de la maison de la reine, qui devait tristement finir, vingt ans plus tard, dans une scandaleuse banqueroute.

Sera-t-il jamais possible d'introduire dans nos musées cette cohabitation souhaitable et désirée, de restituer des « ensembles », où peintres, tapissiers, céramistes et sculpteurs voisineraient pour leur mutuel avantage? Les locaux du Louvre s'y prêtent peu, hélas! Quelques tentatives ont pourtant été faites. La dernière, la plus discrète, dans une toute petite salle, — entre le « mobilier » et les « dessins », — où l'on a groupé les portraits de Mme Favart et du maréchal de Saxe; mais un marchand de photographies y est venu aussitôt installer ses comptoirs et l'effet espéré a été irrémédiablement compromis..... Et des raisons d'État s'opposent, paraît-il, à ce qu'il soit déménagé dans la salle voisine, plus spacieuse pourtant!... Mais revenons aux sculptures du Musée Jacquemart-André.

La série française n'y commence qu'au xvie siècle — et encore ne compte-t-elle, à vrai dire, que deux morceaux de cette époque, puisque le buste de Coysevox que l'on pourrait être tenté d'y classer est daté de 1711. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà le buste d'Henri IV, publié ici même par Paul Vitry et ils n'ont pas oublié la fine effigie de l'invincible monarque

> Par qui l'univers a tremblé Et qui revit, malgré la Parque, En cet ouvrage de Tremblay.

C'est un portrait posthume, officiel, où les traits physionomiques sont légèrement atténués et qui reste pourtant très expressif. Le Béarnais était un bon modèle et, sans même aller jusqu'au bout de sa ressemblance, les portraitistes y trouvaient aisément leur affaire. Pascal leur a bien enseigné, à sa manière, qu'ils doivent puiser en eux-mêmes la véritable originalité, puisque « plus on est original plus on trouve qu'il y a d'hommes originaux ». Mais on aime mieux, tout de même, avoir à portraiturer Henri IV. Barthélemy Tremblay, qui avait épousé en 1596, à Saint-Pierre d'Avon près Fontainebleau, Madeleine du Breuil, la sœur du peintre Toussaint du

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1898, t. II, p. 461.

Breuil, et qui devait exécuter un des bas-reliefs du socle de la statue du Pont-Neuf, connaissait bien, pour l'avoir vue souvent, la figure du Roi. L'Institut de France se trouve posséder aujourd'hui, dans ses musées de Chantilly et du boulevard Haussmam, quelques documents essentiels de cette royale iconographie. Le buste de Tremblay est ici en bonne compagnie. Sans doute le roi a souri de ses lèvres de bronze, en voyant installer dans une des vitrines d'un salon voisin, avec des livres reliés à ses armes, l'admirable manuscrit des Heures du maréchal de Boucicaut où, sur le feuillet de garde, il inscrivit de sa propre main, en 1603, la naissance d'un des bàtards qu'il eut de la marquise de Verneuil... Et l'on pense à ces billets savoureux et gaillards, d'un tour si vif, que, jusqu'à la fin de 1609, celle-ci reçut de son royal amant : « Mes chères amours..., j'ai reçu trois lettres de vous aujourd'hui, sans celle que j'espère recevoir encore devant que dormir. Croyez que c'est le seul temps où j'aie reçu du contentement, car, hors de votre présence et de vos nouvelles, je n'ai non plus de joie qu'il n'y a de salut hors l'Église. Soyez mardi sans faillir à Marcoussis et si vous pensiez que votre dinée fût à propos à Villeroy, je vous y ferais bonne chère et irais avec vous à Marcoussis et, vous prêtant la moitié de mon carrosse, le vôtre serait déchargé et en échange, au logis, vous me prêteriez la moitié de votre lit. Bonjour, l'âme à moi, je te baise un million de fois. » Et l'on voit, à relire ces lettres, le regard du roi s'animer d'un rayon plus vif.

En face de lui, Richelieu, de ses lèvres pincées, sourit d'un tout autre sourire — un riso cotal amaro — dans le buste en bronze de Jean Warin. Le modèle en plâtre en avait été commandé à la fin de la vie du cardinal. Les textes publiés par Courajod et de Boislisle établissent que les héritiers firent, sur ce platre, exécuter six épreuves en bronze, quatre par le fondeur Hubert Lesueur, deux par Henri Perlan, dont les paiements furent effectués aux mois de juin et d'octobre 1643. L'un des exemplaires (qui est perdu) avait été placé près du tombeau du cardinal à la Sorbonne; un autre, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, d'où il passa chez Lenoir, puis à la Bibliothèque Mazarine, qui le conserve ; on connaît les quatre autres : la famille de Chabrillan (héritière des d'Aiguillon-Richelieu) en possède une belle épreuve; une autre, de bonne qualité, figura dans la collection J. Doucet; l'Albertina de Vienne a acquis la cinquième, et voici la sixième. Warin, qui semble ici, comme dans la médaille de 1630 exposée dans une vitrine de la salle IV, un peu intimidé par son modèle, n'a pas apporté dans ce travail la liberté d'allure et la verve que l'on admire dans sa médaille de Tabarin, ni même le réalisme plus large et plus vivant de son buste de Louis XIII; il y montre du moins ses qualités d'observateur précis, ses habiletés et tour de main de maître-graveur et ciseleur, affranchi du mauvais goût emphatique dont il avait eu quelque peine à se défaire.

C'est à lui que Louis XIV devait confier le soin d'exécuter la grande médaille commémorative de la venue en France du cavalier Bernin et ce document, — œuvre d'un Flamand, d'abord romanisant, devenu français et retrouvant, au contact de l'esprit français la vertu d'un réalisme plus efficace et plus simple, consacré à la gloire du grand Italien dont le génie influença si profondément les maîtres du « grand siècle », — est comme un résumé symbolique de tout ce qui se passa sous Louis XIV dans la sculpture française.

Le Musée Jacquemart-André n'a recueilli qu'une seule œuvre des grands tailleurs de marbre qui travaillèrent pour le Grand Roi, et si intéressante soit-elle, on ne saurait la ranger au nombre des chefsd'œuvre de son auteur, l'un des plus féconds et le plus génial sculpteur de notre xviie siècle, Antoine Coysevox. Sa signature avec la date 4744 se lit au revers de l'épaule gauche du buste, tandis qu'on distingue de l'autre côté les restes d'une inscription : « ... Briel. Architecte ». Un mémoire de M. Paul Vitry inséré dans les Mélanges Lemonnier a établi qu'il s'agit de Jacques Gabriel, mort en 1686. Au détail du costume, on pouvait déjà reconnaître un artiste ou un homme de lettres; une simple chemise (boutonnée, il est vrai, alors que nos sculpteurs l'ouvraient plus habituellement sur la poitrine pour exprimer sans doute le laisser-aller du travail d'atelier et le feu de l'inspiration) recouvre le torse, mais un grand manteau l'enveloppe et l'ennoblit d'une ample draperie et les boucles de la solennelle perruque retombent sur les épaules. Si attentif que soit le dessin de la bouche, que Coysevox essaya évidemment de restituer d'après des documents authentiques, on sent que le sculpteur n'est pas, ici, soutenu et excité par la présence réelle de la nature et de la vie. Il y avait cinq lustres que Jacques Gabriel était mort, quand on commanda ce marbre au maître, qui, malgré ses soixante et onze ans bien sonnés, venait de prouver, par l'admirable buste d'Antoine Coypel et par la délicieuse statue de la duchesse de Bourgogne, qu'il n'avait rien perdu de sa flamme et de son génie.

Jacques Gabriel, qui construisit le pont Royal, n'avait joué qu'un rôle assez effacé dans l'histoire de l'architecture au xvn° siècle; il avait eu du moins le privilège d'entrer par son mariage dans une illustre lignée d'architectes, sa femme, Marie Delisle, étant la propre nièce de François Mansart et la cousine de Jules-Hardouin Mansart. Son fils devait pousser plus haut la fortune et la gloire de la famille.



BUSTE DE L'ARCHITECTE JACQUES GABRIEL

MARBRE PAR JEAN-LOUIS LEMOYNE

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Nous avons ici son buste, œuvre brillante de Jean-Louis Lemoyne. Le marbre est daté de 4736. Gabriel vient d'être nommé en 4734 premier architecte du Roi; il est chevalier de Saint-Michel depuis quelques années et directeur de l'Académie d'architecture depuis quelques mois à peine. L'habit brodé, le jabot chiffonné, le grand

cordon qui fait sur la draperie du manteau bouffant des plis et des remous avantageux, contribuent à donner à ce vivant et expressif portrait, où tout est froufroutant, remuant et « en l'air », une nuance encore très rococo. Il porte la grande perruque que les gens de son âge (il avait près de soixante-dix ans) ont conservée jusqu'à la fin de leur vie, malgré la mode changeante; il redresse fièrement la tête, non sans un peu d'impertinence et paraît fort pénétré de son mérite et de son importance. Le mérite n'était pas contestable, d'ailleurs; l'architecte de l'hôtel Biron, qui venait d'être achevé en même temps que le buste, avait le droit d'être content de son œuvre, et M. Rodin ne manquera de s'arrêter devant cette effigie avec autant de reconnaissance que d'admiration.

C'est vers la même époque, quelques années plus tôt sans doute, qu'un jeune sculpteur, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, exécutait avec une intelligence supérieure de la ressemblance intime, une souplesse de modelé et une fermeté de dessin également remarquables, le portrait de son patron, l'excellent Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie. Quand on a feuilleté la correspondance du brave homme, goùté son bon sens un peu trainant, sa bonhomie souriante et un peu lourde, on le voit revivre dans ce marbre. Le chiffonnement de la chemise largement ouverte sur la robuste encolure et du ruban de l'ordre qui pend à la boutonnière de l'habit négligemment déboutonné est conforme à la mode du temps et à cette iconographie des artistes dont j'ai rappelé tout à l'heure les conventions. Mais comme la physionomie est loyalement étudiée, depuis le dessin des lèvres épaisses et du menton volontaire jusqu'au regard embusqué sous les sourcils broussailleux! Tout y est, jusqu'à la verrue, — que les théoriciens de l'Institut impérial proscriront au nom du beau éternel comme une insulte à la dignité humaine; - rien n'est mesquin dans la facture, ni inutilement anecdotique dans l'observation. On comprend, à voir un pareil morceau, la haute estime que Vleughels professait pour le jeune René-Michel Slodtz, que ses contemporains devaient surnommer Michel-Ange et pour qui son patron demandait à M. d'Antin la commande d'une copie d'un « beau Christ de Michel-Ange qui est debout et tient sa croix » : on a reconnu le Christ de la Minerva. « Il a envie de bien faire », écrivait Vleughels le 20 juillet 1730, et plus tard, le 24 janvier 1732 : « Celui-ci a du génie pour son métier ; il a besoin de travailler pour se perfectionner, et, pour se perfectionner, il prend de la peine... »



BUSTE DU PEINTRE NICOLAS VLEUGHELS

Marbre, par R.-M. SLODTZ

Music Jacquemart-André, Paris.)



Cinq ans plus tard, l'élève consacrait à la mémoire de son patron, enterré à Saint-Louis-des-Français, une épitaphe et un médaillon funéraire, «monument d'amitié mutuelle»: «REGII ORDINIS S. MICHAËLIS EQUITI TORQUATO, VITAE INTEGRITATE MORUMQUE SUAVITATE INSIGNI», mais qui ne vaut pas, tant sans faut, le buste sculpté ad vivum. — Si l'on se rappelle que les admirables boiseries de la chapelle de Chaalis (aujourd'hui transportées dans une petite église du voisinage et qu'on devrait bien restituer à leur légitime propriétaire) étaient sorties de l'atelier des Slodtz, on approuvera deux fois la présence de ce beau buste dans la collection de M^{me} André.

Quelques semaines après avoir rendu à Slodtz le témoignage que je viens de rapporter, en même temps qu'il exprimait à Mgr d'Antin une grande tristesse d'une attaque de goutte que celui-ci avait eu à subir, y prenant « toute la part qu'un serviteur fidèle doit en ressentir » et priant Dieu « de tout son cœur » pour la guérison de « Sa Grandeur », — le bon Vleughels notait qu'il est « sorti de l'Académie beaucoup d'habile jeunesse comme Natoire, Bouchardon qui est excellent, et Adam », et le nom de Bouchardon revient souvent encore dans la correspondance, où, depuis 1724, on le rencontrait fréquemment. Ses dessins, notamment, étaient mentionnés pour leur « belle manière; il y a peu de sculpteurs qui s'en acquittent comme lui », et l'on sait assez, si l'on a feuilleté les dessins de Bouchardon au Louvre, que le témoignage est justifié. D'Antin craignait que le jeune sculpteur, sur lequel on fondait de grandes espérances, ne fùt, comme tant d'autres, tenté d'aller chercher fortune hors de France. Vleughels protestait qu'il avait fait tout ce qu'il avait pu pour le détourner de s'attarder à Rome : « Il n'y a qu'une seule manière pour y réussir, qui est de lui faire entendre qu'il gagnera plus à Paris; il a cependant une grande réputation icy..., il aime le gain : tout le monde l'aime!... » et d'Antin insistait : « Diteslui de ma part qu'il s'en revienne, que j'aurai soin de lui et que je lui garde de belle et bonne besogne. Vous direz la même chose à M. Adam, car il serait triste d'élever des sujets pour les pays étrangers et, dans le fond, il n'y a de fortune à faire pour eux, qu'en France. »

Bouchardon se décida à quitter Rome; il partit le 4 septembre 1732 et, par une faveur insigne, fut aussitôt logé au Louvre. Dès l'année suivante, il recevait d'importantes commandes (la statue de Louis XIV pour Notre-Dame, une série de statues pour Saint-Sulpice), et c'est en 1736 qu'il exécutait et signait « Ерминдия Воиснавдон,

SCULPTOR REGIUS FACIEBAT. A. D. 4736 » le buste de Charles-Frédéric de la Tour du Pin, marquis de Gouvernet, sénéchal de Valentinois, gouverneur de Montbéliard (1694-1775). Le marbre « sans draperie, traité dans le goût de l'antique », exposé au Salon de 1738, est aujourd'hui en possession de M. le comte de Chabrillant (M. A. Roserot l'a reproduit dans son excellente monographie de Bouchardon 1). « Il n'est point habillé », écrivait Caylus, « et le sentiment de la chair, joint à la plus grande simplicité, rend ce portrait infiniment recommandable. » On ne saurait mieux dire. A cette date, l'œuvre prend l'importance d'une sorte de manifeste contre les chiffonnements et les rocailles encore à la mode; largement et sobrement traitée, modelée avec une fermeté sans sécheresse, tous les accents physionomiques (le front accidenté et vivant, le dessin des sourcils, la bouche et le menton impérieux) marqués avec intelligence et décision, elle est bien digne du sculpteur qui s'était signalé dès ses débuts à Rome, par l'admirable étude d'après le Faune antique que le Louvre a recueillie. La terre cuite de la collection André, exécutée sans doute avant le marbre, qu'elle n'égale pas, est donc un document du plus grand prix.

Et l'on peut dire que, dans la série des sculpteurs français du Musée Jacquemart-André, tout a son intérêt, sa signification, que presque rien n'est négligeable. Une terre cuite de Guillaume II Coustou, Le Dieu Pan enseignant à jouer de la flûte à Apollon, qui figura au Salon de 1745 et qui est aussi une œuvre de jeunesse, annonce déjà, dans son élégance un peu molle, le style des figures du Tombeau du Dauphin (fils de Louis XV et père de Louis XVI) et de Marie-Josèphe de Saxe, qui fut la grande œuvre de ses dernières années.

C'est aussi une œuvre de jeunesse — et très curieuse à ce titre — que le buste d'un homme inconnu, terre cuite patinée en bronze, au revers duquel on lit : « faite par son amy Caffieri le jeune, an 4746 ». L'auteur, Jean-Jacques, n'a alors que vingt et un ans, étant né rue des Canettes, le 30 avril 4725; il vient à peine de quitter l'atelier de son père pour entrer chez Lemoyne et il n'obtiendra que dans deux ans son premier prix de sculpture. Ce portrait est une étude sincère, appliquée, un peu timide, mais très expressive; un bout de draperie chiffonnée sur la poitrine découvre l'encolure nue; le sourire de la bouche accompagne et complète le regard bienveil-

^{1.} Paris, 1910, in-4°, pl. VIII.

lant et un peu soucieux, et toutes les indications du modelé, serré, attentif et précis, contribuent à l'intimité d'une ressemblance individuelle que l'on sent véridique et qui inspire confiance.

Le maître de ce débutant qui devait faire une si belle carrière, Jean-Baptiste Lemoyne, était alors dans tout l'éclat d'un talent universellement prisé. Son premier portrait de Louis XV-dont il devait rester le sculpteur préféré et à la gloire de qui il devait consacrer tant de monuments - celui qu'avait commandé la ville de Bordeaux, était déjà en place. Professeur à l'Académie, il compta parmi ses élèves Pigalle, Falconet et Pajou, qui sont tous représentés ici par des œuvres importantes. Lui-même y occupe une place d'honneur. Trois bustes de femmes inconnues et deux bustes d'hommes portent sa signature ou peuvent lui être attribués. Le portrait de femme en marbre, où se lit avec le nom de l'auteur la date de 1779 et qui est par conséquent l'œuvre de son extrème vieillesse, est encore d'une grâce séduisante et bien persuasive. Mme André l'aimait d'une affection très particulière et tenait beaucoup à y reconnaître Mme de Polignac elle-même, l'amie de Marie-Antoinette (dont un petit buste; presque contemporain de son mariage, étonnant de vérité, sincèrement, presque durement observé, se voit un peu plus loin). Il n'a pas paru que la ressemblance fût assez suffisamment établie pour maintenir au catalogue ce nom historique et évocateur, encore que, dans le caractère de la figure ronde, gracieuse et poupine, « quelque chose » rappelle le portrait de M^{me} Vigée-Le Brun. L'arrangement de la haute coiffure surmontée de trois roses piquées dans l'épaisseur des cheveux est charmant. Les deux autres bustes féminins représentent l'un une dame gracieusement coiffée d'un voile négligemment jeté, petite cousine de la Veuve de Greuze : simple attribution; l'autre une « actrice », en tout cas une jeune femme au minois chiffonné et qui pourrait jouer les soubrettes de Marivaux, tout à fait selon l'esprit d'un temps où le Mercure de France et les poètes qui travaillaient pour les graveurs multipliaient les quatrains dans le style de celui-ci, imprimé sur le piédouche du buste:

> En lui formant un cœur sensible et tendre, Le ciel y réunit l'esprit et la beauté. Qui veut garder sa liberté Ne doit ni la voir ni l'entendre.

Des bustes d'hommes, le plus intéressant est celui, en marbre, du

chancelier Maupeou le père (qui ne fut chancelier qu'un seul jour), exposé au Salon de 1769 et portant au revers l'inscription : « René CHARLES DE MAUPEOU, CHANCELIER DE FRANCE. J. B. LEMOYNE FECIT 1768. Gabriel de Saint-Aubin l'a dessiné en marge de son livret du Salon et Diderot l'a mentionné : « Il y a de Lemoyne un buste en marbre du chancelier de Maupeou le père. Le chancelier est beau, c'est de la chair; arrachez-moi de dessus ses épaules ce vêtement barbare et gothique, et j'admire et je me tais. » Cette protestation contre la draperie barbare et gothique - si modérée pourtant et relativement sobre - est significative; nous avons là le Diderot déjà retourné contre Boucher, qu'il rappelait au respect du « grand goùt sévère et antique ». La réaction « classique » est commencée : le style Louis XVI est né avant que Louis XV n'ait disparu de la scène. Le modèle avait quatre-vingts ans bien sonnés, quand il posa pour ce buste. On ne le dirait pas à voir son visage encore si ferme d'allure, de forme et d'expression.

M. Bertaux a reconnu dans l'autre buste, dont le nez a été malheureusement restauré, le marquis de Marigny, le frérot de la Pompadour, qui remplit si bien et avec tant d'intelligence et de tact les difficiles fonctions de directeur des Bàtiments. L'identification est vraisemblable. On ne sait malheureusement rien de l'histoire de ce buste, mentionné par Dandré Bardon dans l'Éloge historique de Lemoyne, et que M. Édouard André avait acquis en 1888 d'un marchand parisien. C'est bien le port de tête, le menton et le front du portrait de Tocqué.

Et voici une « rareté »: le portrait du prince Nicolas Repnine, ambassadeur de Russie à Varsovie, que Jean-Baptiste Defernex, un petit maître resté en marge du monde académique, signa en 1764 et dont le plâtre figura à l'Exposition de l'Académie de Saint-Luc. Il porte sur son armure, avec le grand cordon négligemment jeté, une croix suspendue à un large ruban et, brodée sur l'ample manteau doublé de fourrure qui enveloppe le torse, la plaque de Sainte-Anne. Le bon diplomate ne donne pas l'impression d'un esprit supérieur, mais il serre les lèvres et écarquille les yeux, comme pour se faire une figure plus redoutable et justifier la peau de lion qui pend sur son épaule et le déguise, de la façon la plus inattendue, en un Hercule très inoffensif, cuirassé et décoratif. Le chef-d'œuvre de Defernex reste encore le buste de M^{me} de Fondville de 1759, conservé au musée du Mans. Et voici, après l'acquisition du buste de M^{me} Favart par le musée du Louvre, un nouveau document intéres-

sant pour l'histoire, si mal connue, de ce sculpteur. Il était depuis deux ans professeur à l'Académie de Saint-Luc quand il exposa le plâtre de ce marbre.

On sait assez dans quelle condition Falconet fut appelé à Saint-Pétersbourg. « J'ai appris avec satisfaction », lui écrivait Marigny le

4 août 1766, « le choix que l'impératrice de Russie a fait de vous pour exécuter en bronze la statue équestre de Pierre le Grand. Je ne puis voir qu'avec beaucoup de plaisir cette préférence que les nations étrangères donnent actuellement aux artistes français, toutes les fois qu'il s'agit d'élever leurs monuments les plus durables et les plus magnifiques...», et il donnait l'ordre de faciliter au sculpteur les préparatifs de son départ, le dispensait même finalement de restituer, en dépit des réclamations de Cochin au nom de la caisse des Bàtiments, 3000 livres, qui lui avaient été allouées pour une figure de l'Hiver, commandée par



LA GLOIRE DE CATHERINE II

MARBRE, PAR FALCONET

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

le Roi, destinée au jardin botanique du Petit Trianon et que le prince Galitzin avait acquise pour l'impératrice de Russie. Le 23 février 4767, Falconet obtient des félicitations officielles pour « l'accueil distingué » qu'il avait reçu de l'impératrice et qu'il devait à son mérite autant qu'à « l'amour éclairé des arts qui caractérise cette princesse », et le 40 novembre 4769 une autre lettre le complimentait de « l'achèvement de la figure de Pierre le Grand ».

En même temps que le monument de l'empereur, il devait en exécuter un à la gloire de Catherine, et il avait fait servir à l'un des projets proposés à cet effet cette figure de « la Gloire qui entoure d'une guirlande un médaillon » où, écrivait Diderot, « l'image de Catherine sera très bien placée ». Et voici, en effet, casque en tète et lauré, le profil impérieux de l'impératrice; la Gloire, un peu intimidée, semble-t-il, soutient le médaillon sur un socle de marbre où l'on devine que, allégorie complaisante, elle eùt aussi bien posé une pendule, et, légèrement inclinée en avant, le sein nu, la jambe droite émergeant de la draperie flottante, elle le présente, enguirlandé de roses, à l'admiration des philosophes reconnaissants et prompts à l'enthousiasme. C'est une jolie figurine, « pensée » pour être réduite en biscuit de Sèvres plutôt que grandie aux proportions d'un marbre héroïque, et qui est ici traité dans la mesure convenable, avec tout l'esprit et la bonne grâce qui convenaient au sujet. La fin de son séjour en Russie réservait à Falconet beaucoup de déboires: le monument ne fut jamais exécuté.

Le nom de Pigalle est inscrit trois fois au catalogue du Musée Jacquemart-André. Tout ce que l'on peut dire de la *Petite fille aux tourterelles*, acquise en 1898 et sur laquelle je ne sais rien et n'ai rien trouvé, c'est qu'elle est bien, par son réalisme et ses intentions, dans le sentiment des œuvres de Pigalle, sans qu'on y sente pourtant la présence réelle du maître; elle prendrait place dans cette série d'études d'enfants nus auxquelles il s'adonna avec une ferveur de Primitif et qu'il reprit dans sa vieillesse avec une tendresse rajeunie.

L'autre morceau est d'importance plus grande, et c'est à bon droit qu'on y a reconnu, retrouvé, cette Jeune Fille a l'épine que l'on croyait perdue. M. de Mopinot, dans son Éloge historique de Pigalle, célèbre sculpteur (1786), raconte qu'à la fin de sa vie il se mit à sculpter une « statue représentant une jeune fille assise sur un tronc d'arbre et regardant avec satisfaction une épine qu'elle vient de retirer de son pied », et il ajoute que le maître avait fait poser une jeune personne gracieuse et bien faite — et, pour maintenir le corps de son modèle dans la même forme et le même embonpoint, il procédait à des pesées minutieuses et rationnait ou forçait la nourriture, à la demande... Quoi qu'il faille penser de l'anecdote, cette grande sœur du petit Spinario antique ne s'en est pas laissé imposer par la vénérable antiquité. Elle est bien de son temps, et son réalisme garde un accent très libre et très

moderne. Un peu usée et épidermée par une longue exposition en plein air, elle rappelle par certaines parties le groupe de L'Amour et l'Amitié qui subit des fortunes semblables, et c'est une précieuse trouvaille que cette identification de l'œuvre suprême du

grand Pigalle, qui mourut sans avoir pu v mettre la dernière main. Mme André. quand elle l'acheta. guidée par un flair très sûr, de feu Leroi de Versailles (chez qui passèrent tant d'œuvres intéressantes), ne se doutait pas de l'importance de son coup de filet. De qui Leroi tenait-il ce marbre? Nous ne saurions le dire; - mais on peut en reconstituer, en partie du moins, l'histoire à la fin du xviiie siècle et au début du xixe. Le prince de Condé l'avait acquise pour Chantilly de la veuve du sculpteur. En 1793, elle fut vendue avec le mobilier du château, et le citoyen Donjeux, devenu propriétaire du



TIREUSE D'ÉPINE, STATUE EN MARBRE,

PAR J.-B. PIGALLE

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

parc où elle était placée, la céda au gouvernement. Lenoir l'inscrivit sous le n° 493 de son Musée avec cette description : « Une statue en marbre blanc, représentant une nymphe assise dans l'attitude de retirer une épine de son pied, par Pigalle. Cette statue a été vendue au gouvernement par le citoyen Donjeux dont elle ornait le parc, » et le citoyen Donjeux touchait 4 500 francs pour cette statue et deux autres (une Diane attribuée à Jean Goujon et un Neptune de Puget

qui ornait avant 1792 une pièce d'eau du château de Sceaux). Joséphine la fit porter à la Malmaison en 1807, mais elle ne s'y trouvait déjà plus quand, en 1820, on alla l'y rechercher à la requête du duc de Bourbon, héritier des Condé. La voici, à jamais fixée dans un musée, qui, comme le Musée Condé, est légué à l'Institut de France — et c'est une conclusion très morale de cette longue histoire.



BUSTE DE PIRON
TERRE CUITE ATTRIBUÉE A PAJOU
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Le troisième morceau est un buste, très franc d'allure et qui sent son loyal portraitiste, de Gustave, prince royal de Suède (futur Gustave III), signé et daté 1769. Provenance inconnue.

Un joli buste de femme, enveloppée d'une ample draperie à l'antique, dont l'épaisse chevelure, souple et bouclée, retombe en une triple ondulation sur le cou nu, porte le nom de Pajou et la date 1785. Nous approchons de la crise du classicisme; mais la bouche, d'un dessin très vivant, et l'air du visage ont encore tout le charme

du xviiie siècle. Un buste de Piron, terre cuite sans signature, est attribué à Pajou et lui fait honneur, car c'est une forte et parlante effigie; la bouche gourmande et l'œil égrillard, la lèvre inférieure proéminente, le menton un peu lourd, tout est expressif dans ce portrait très français du Bourguignon salé; il ne le cède en rien au buste de Caffieri du musée de Dijon.

Houdon ne saurait manquer à une si belle réunion de portraitistes. Je ne dis rien d'un buste anonyme qui lui est attribué et que je crois contestable; mais, quand il ne serait pas signé F.-P. HOUDON et daté 1779, on n'hésiterait pas à reconnaître la main du maître dans le marbre de « la rotonde ». On connaît d'ailleurs le modèle comme l'auteur. Nous avons là le portrait du célèbre Louis-François Lefèvre de Caumartin, prévôt des marchands de Paris, qui figura au Salon de 1779 et dont l'hôpital de Lille

possède une réplique. L'un et l'autre portent le grand cordon de Saint-Louis, mais le buste de Lille n'a pas la plaque sculptée sur l'habit et le manteau du marbre Jacquemart-André. De la bouche entr'ouverte au regard aigu dans le réseau irradié des petites rides convergentes, tous les détails de la facture concourent à mettre en évidence, avec cette précision nerveuse qui est la marque du grand artiste, les traits significatifs de la ressemblance. Les contemporains ont d'ailleurs témoigné de cette ressemblance, la « seule chose que l'on fût en droit d'exiger », disait



BUSTE DE LEFÈVRE DE CAUMARTIN PRÉVOT DES MARCHANDS MARBRE PAR HOUDON (Musée Jacquemart-André, Paris.)

l'auteur des *Mémoires secrets*. Houdon ne demandait pas à ses modèles d'être jolis garçons; et il n'avait pas écrit à la porte de son atelier, comme tel portraitiste à la mode : « ressemblance et beauté garanties ». La vérité d'abord, telle était sa devise. « Copiez, copiez juste! » disait-il à ses élèves; mais à ces « copies » il ajoutait la flamme de la vie intérieure.

Une délicieuse petite frise en terre cuite, de Clodion, maquette d'un grand bas-relief de pierre célébrant le triomphe de Galatée,

figurait au même Salon de 1779 où fut exposé le buste de Caumartin. La verve du maître des fringantes Bacchanales n'a jamais été plus pétillante, sa main plus légère et plus spirituelle. Autour de la déesse, couchée sur sa coquille flottante, les tritons soufflent dans leur conque ou lutinent des nymphes, les néréides prennent leurs ébats, et le clapotement des vagues soutient de son rythme les courbes des jolies nudités tour à tour potelées, fondantes et musclées. Le bas-relief est traité avec un esprit et un goût délicieux. Les figurines des premiers plans se détachent en saillies délicatement adaptées à l'échelle de la composition, puis elles vont s'amincissant graduellement jusqu'à n'être plus que de subtiles silhouettes, dessinées, indiquées dans la terre humide, d'un trait rapide et charmant d'ébauchoir. Encore quelques années et tous ces jolis petits Amours, chevauchant des dauphins, voletant dans le ciel ou brandissant des torches, seront impitoyablement proscrits au nom des éternels principes, du beau absolu, et des docteurs assommants et sublimes leur couperont le cou.

Une période d'austérité pédante et de sécheresse dogmatiquement raisonnée s'ouvrira dès lors pour la sculpture française et ceux mêmes qui avaient connu, aux belles années du xviiie siècle, la douceur de vivre et d'être libres en subiront, par crainte plus que par persuasion, l'influence. Qu'est-ce que l'art d'un Chinard, d'un Marin, d'un Vassé, dont nous trouvons ici des exemples, sinon un dosage inégal de l'ancien esprit du xviiie siècle avec les formules nouvelles? Selon que l'un ou l'autre élément domine, le charme opère encore ou disparaît. Pourtant, les bustes de Roland conservent encore leur charme efficace, mais un peu mélancolique, comme s'ils étaient conscients de tout ce qui va mourir, et des documents inattendus viennent, dans la dernière salle du musée où sont réunis les témoins de cette agonie de l'ancien régime, éveiller la curiosité et l'intérêt. Voici un buste daté de 1794 et signé de François Martin de Grenoble. élève de Pajou, qui s'était fait connaître, en 1785, au Salon de la Correspondance, par un buste de Linné et exploitait une spécialité des bustes de grands hommes. Il tenait cet « article » — et l'annonçait dans les journaux du temps — « en talc blanc, couleur de terre cuite ou bronzée », au choix des clients. Il signait du titre d'« élève de Pajou » les patriotiques réclames qu'il adressait aux ministres de la Révolution et méritait que Barère et Robespierre lui fissent attribuer, - « attendu qu'il s'était honoré à ne travailler qu'à des sujets civiques et n'avait recueilli de ses travaux qu'une indigence

vertueuse », — une somme de 300 livres, à titre d'encouragement et d'indemnité.

Une statuette de Mirabeau à la tribune, par Suzanne, — très

vivante et très évocatrice par l'attitude de la tête rejetée en arrière, du torse agressif, de la main droite crispée et fermée dans un geste impérieux d'affirmation on de menace, la gauche rejetée derrière le dos, - introduit très utilement le nom d'un sculpteur peu connu, élève de d'Huez, premier prix de sculpture en 1778, qui fut à Naples le compagnon de Louis David et, revenu de bonne heure à Paris, ne se fit plus connaître que par le don à l'Assemblée législative de trois statuettes de Voltaire, Rousseau et Mirabeau. dont la terre cuite du Jacquemart-Musée André permet d'apprécier la vivante vérité. On le suit jusqu'en 1802 et les titres de ses envois



MIRABEAU A LA TRIBUNE
STATUETTE EN TERRE CUITE
PAR F.-M. SUZANNE
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

sont comme des résumés évocateurs de l'histoire contemporaine : La Géométrie et la Théorie pratique divisant sur le globe terrestre la France en départements — (mon Dieu! Prud'hon aurait tiré tout de même un charmant dessin de cette donnée saugrenue), — La Liberté accompagnée de l'Union et de l'Égalité (Salon de 1793), La

République française (1795), Le Général Bonaparte (1799), Annibal (1802), buste en marbre pour la galerie des Consuls... Mais ici les temps nouveaux sont décidément accomplis, le xviiie siècle est bien mort..... Et l'art du xixe siècle n'avait pas été admis dans les collections de M. et M^{me} André. — On n'y retrouvera, comme sculpture de cette époque, que le buste un peu froid de M. Édouard André en ses jeunes années, par Carpeaux (dont le marbre est au Louvre); — un bronze du même Édouard André à la fin de sa vie, virilement modelé par M^{me} Jacquemart-André elle-même, et l'élégante et impérieuse effigie de la maîtresse de la maison, en toilette de bal, par M. Denys Puech.

ANDRÉ MICHEL



LA PEINTURE FRANÇAISE, DE 1750 A 1820, JUGÉE PAR LE FACTUM, LA CHANSON ET LA CARICATURE



L semble que l'amas d'improvisations sous forme de libelles, chansons, images satiriques, subsistant des anciennes batailles de l'art ne puisse offrir d'autre utilité que d'aider à diversifier, à agrémenter le texte de l'historien. Leur intérêt est justement de reporter au centre même du combat, où ce sont, comme on sait, les « jeunes » qui donnent avec le plus d'ardeur. Ne serait-il pas intéressant de quitter un peu les hauts coteaux où retient la docu-

mentation plus sévère, et de descendre dans la plaine pour se rendre témoin des moqueries et des défis qui s'entre-croisent dans la mêlée? Nous allons recueillir ces écrits, dessins et couplets, sur le terrain, en quelque sorte, où ils sont abandonnés depuis les chaudes actions d'autrefois.

La critique sous cette forme ne se perd pas dans les considérations, elle est tenue de se resserrer en un petit nombre de lignes qui portent, en quelques rimes ou coups de crayon, d'une précision significative. Il est vrai aussi que sa mise à profit nécessite le rejet de bien des platitudes¹; le mauvais du moins s'ajoute au bon pour attester le bruit qui peut se faire autour d'un tableau dans notre pays. Un tableau, comme on l'a dit, est au monde ce qui entend le plus de sottises. Cette vérité n'est pas d'hier — ne, sutor, ultra cre-

1 A. de Montaiglon, quant aux brochures rejetait le tout. Voir son article extrait de l'Artiste de 1852: Des critiques faites sur le Salon depuis 1699, etc., in-8,

pidam! — et nous pourrions citer dès ici même deux anciennes caricatures montrant la grâce de Boucher, comme par la suite la correction de Vien, en butte aux observations des ignorants et des imbéciles. Mais aussi rien n'est plus propre à susciter la verve de l'esprit qu'une prétendue image de la vie quand elle en paraît plutôt la parodie. Et il n'est guère d'époque où l'on n'entende prêcher aux artistes le retour au vrai, si constant est pour eux le danger d'en être éloignés par les faux systèmes.

Nous ferons principalement état de ce qui vise, non la personne, mais les œuvres et les opinions. Nous ne nous proposons pas d'établir un inventaire chonologique et raisonné¹, allant jusqu'à l'époque du romantisme, des productions de la « critique pour rire », mais d'extraire d'elles comme un essai pouvant aider à l'histoire de la peinture française par le factum, la chanson et la caricature.

Ī

XVIIIe SIÈCLE

Ce n'est qu'à dater environ du milieu du xvine siècle que les publications facétieuses contre les tableaux ont commencé à faire leur apparition. Elles naissent principalement à l'occasion des Salons de peinture, dont le retour à échéance régulière fut seulement autorisée en 4737.

Cela ne veut pas dire qu'auparavant le dénigrement, les lazzi dussent être moins vifs entre ateliers émules et partisans d'esthétiques adverses. Ils n'avaient pu manquer de se produire dans les continuelles hostilités entre les Académies Royale et de Saint-Luc. En 1664, le burin d'un membre de l'Académie Royale, qu'on suppose être Henri Testelin, montrait l'atelier de la rivale troublé, en pleine étude d'après le modèle vivant, par l'irruption de génies soufflant les lumières et de la Peinture déployant une ordonnance fleurdelysée et pourchassant les élèves à coups de bàton². A la suite des productions de Gillot, Watteau et Charles-Nicolas Coypel, la caricature jugea opportun d'intervenir pour rappeler les contemporains à la gravité de l'art antique, trop délaissé pour les fantaisies de la Comédie ita-

2. Reproduite dans l'étude de Th. Arnauldet citée à la note précédente.

^{1.} Inventaire commencé ici même, pour les caricatures, dans les premiers numéros de la Gazette (1859, t. II), par Thomas Arnauldet. Consulter aussi, dans la Gazette, l'intéressant chapitre de M. André Blum dans son étude sur L'Estampe satirique et la caricature en France au XVIIIe siècle, 1910, t. II, p. 275-292.

lienne et du roman : elle imagina une sorte de mascarade, dans le goût précisément de Gillot, se déroulant aux pieds de Jupiter, et à laquelle prenaient part les Pantalon, Pierrot, Scapin... et don Quichotte, tandis que l'antiquité et ses monuments se trouvaient relégués dans les seconds plans¹. Enfin il n'y avait pas si longtemps qu'en parlant de l'« école des pointus » on désignait par ce sobriquet l'atelier de Jean Restout, où le mode de dessiner affectait à l'excès de



LE SALON DE 1753, EAU-FORTE DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN EXTRAITE DE LA « LETTRE SUR L'EXPOSITION DES TABLEAUX DU LOUVRE » (1753)

réagir contre l'abus des formes arrondies². Mais ces moqueries n'avaient pas toujours lieu sous l'œil du grand public, ainsi qu'il arriva désormais par la fréquence des expositions..

Public de « snobs » d'abord, venu là avec ses admirations convenues, ses affectations, sa suffisance, tel que l'a si bien saisi en 4753 la pointe de Gabriel de Saint-Aubin. Ce monde factice, dans ses appréciations, ressasse des locutions d'atelier dont la banalité du moins dénonce le goût prédominant de l'époque : ainsi, vers la date où s'inaugure la série régulière des Salons, ce n'est que « balancements,

1. Caricature reproduite dans la Gazette (1910, t. II, p. 253).

^{2.} Ch. Blanc, Histoire des peintres : École française, notice sur Jean Restout.

traits coulants, contours moelleux »; nous sommes en plein règne de Boucher. Au milieu des groupes paradants circulent, s'agitent ceux qu'anime la conviction esthétique, artistes, amateurs, les anciens tenant bon pour l'art de leur génération, les jeunes tout de feu pour les principes nouveaux, et aussi ceux que mentionnera le Frondeur de 4781, « jeunes commis, jeunes marchands, jeunes clercs », non moins ardents à exprimer leurs préférences. Une eauforte anonyme, insérée dans une brochure de 4753¹, évoque l'éternelle dispute du jeune homme et du vieil amateur. « Un de nos vénérables »— c'est le terme employé par la brochure—descendant l'escalier du Louvre, sa loupe encore à la main, arrète au passage l'alerte visiteur, et, l'immobilisant au pied de la muraille, commence à lui débiter sa diatribe : « Il n'est plus de talent. On néglige trop la nature... etc. »

A la porte, durant tout le temps du Salon, et mème jusqu'aux derniers jours, se succèdent les brochures nouvelles, tàchant d'allécher de leurs titres fantasques, clamés par les vendeurs, la curiosité des entrants, des sortants. Les dénominations surtout de muets, sourds, boiteux, borgnes, aveugles, y sont prises par les auteurs, à donner l'impression qu'on est assailli par tous les échappés des Incurables2; c'est dans le dessein de faire opposition à la critique pédante qui prétend à juger gravement, savamment et de haut. Ces élucubrations rivalisent d'ingénosité. Celle-ci³ fait raconter par le concierge du Louvre, dans son jargon de Suisse, l'entretien qu'il a surpris, de nuit, entre les tableaux du Salon se disant les uns aux autres leurs quatre vérités; celle-là fait intervenir une visiteuse muette à qui la parole revient à chaque peinture qui fait sur elle impression. C'est Le Mort vivant au Salon; c'est La lanterne magique aux Champs-Élysées, La Vision du Juif Ben-Esron, La Prêtresse ou la nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé, les Réflexions d'un petit dessinateur qui voit peut-être les choses en grand, etc., etc.

En 1779 il s'en trouva un qui eut l'idée de consacrer aux tableaux une série de couplets sur des airs connus (« Ah! ah! encore une critique du Salon; voyons ce qu'elle chante »). Ce fut un succès et l'origine de ces comptes rendus en vaudevilles dont la mode per-

^{1.} Lettre... sur l'exposition des tableaux du Louvre, par Jacques Lacombe (1753).

^{2.} Rafle de sept, ou Réponse aux critiques du Salon (1781).

^{3.} Lettre de M. Raphaël le jeune, élève des écoles gratuites de dessin, neveu de M. Raphaël, peintre de l'Académie de Saint-Luc, à un de ses amis, architecte à Rome (1771).

^{4.} La Muette qui parle au Salon... (1781).

sistera, à travers les années de l'Empire, jusqu'à celles du romantisme. La juste appropriation de la musique soit au talent de l'artiste, soit au thème de sa peinture, en faisait tout le sel. Qu'il s'agit, par exemple, du faire minutieux et perlé de Leprince, le couplet devait se chanter sur l'air La lumière la plus pure... ; sur celui des Portraits à la mode se fera presque à chaque époque le procès

du portrait dans l'école contemporaine :

Au temps de Van Dyck... etc.

C'était la vieille méthode.
Aujourd'hui le goût est bien diffé-

On couvre la peau de rouge et de [blanc;

 $\label{eq:Femme and conquante ans veut} Femme \ a \ cinquante \ ans \ veut \\ [paraître \ enfant;$

Voilà les portraits à la mode².

Le manque de diversité dans la production d'un artiste appelait le refrain : « Il est, il est toujours le même » (contre Lagrenée l'ainé en 1779³, contre Vernet en 1781⁴). On s'était remis à chanter durant l'année 1783 une rengaine d'autrefois : « Changez-moi cette tête! », dite la « chanson de Lustucru »; le promeneur des boulevards en avait les



EAU-FORTE ANONYME
EXTRAITE DE « LETTRE SUR L'EXPOSITION
DES TABLEAUX DU LOUVRE » (1753)

oreilles rebattues, en même temps que de « Marlborough s'en va-t-en guerre », l'air favori de la nourrice du Dauphin ⁵: « Changez-moi cette tête », qui ne pouvait que trouver une facile application, inspira à l'auteur de Marlborough au Salon ¹ une des eaux-fortes qui

^{1.} Ah! ah! encore une critique du Salon... (1779).

^{2.} Ibid.

^{3. 1}bid.

^{4.} Panard au Salon.

^{5.} Voir l'étude de M. André Blum déjà citée, 1910, t. II, page 286, note 1.

^{6.} Beffroy de Reigny, dit « le cousin Jacques ». Voir l'article de Th. Arnauldet déjà cité.

illustrent sa brochure, la parodie du *Frappement du rocher* de Jollain; les têtes mal attachées de cette composition y étaient montrées, fixées burlesquement sur des bâtons.

L'Académie Royale tolérait difficilement ce qui portait atteinte à son altière dignité. Autrefois l'auteur du *Mercure galant*, pour quelques propos désobligeants contre elle, avait été représenté par Bon Boulogne, dans l'*Almanach* de 1694, subissant les coups de verge de la Peinture et de la Sculpture et sur le point d'essuyer aussi ceux de la Poésie ¹. Et voici que des libelles de toutes sortes pleuvaient sur les travaux de l'illustre compagnie, à chaque exposition! Celle de 1747 vit se produire deux protestations, l'une ² due à Ch. N. Coypel, dont la plume était non moins active et productive que le pinceau; l'autre consistant en un dessin de Boucher, gravé par Le Bas ³ en tête de la *Lettre* de l'abbé Le Blanc sur cette exposition : cette charmante composition montrait un tableau offert sur son chevalet aux critiques de l'Ignorance, de l'Envie et de la Haine, tandis que la Peinture, assise, paraissait méditer sur la sottise de ces observations.

Ce fut ensuite à C.-N. Cochin de prendre fait et cause pour ses collègues. D'abord il ne daigna s'arrêter qu'aux publications du genre sérieux, celles des Lafont de Saint-Yenne, des Laugier, des Delaporte, des de Lagarde; sa réponse à ces critiques, parue en 4763 sous le titre des Misotechniques aux Enfers, et qui à chacun prouvait son incompétence, offrait en tête de chaque chapitre une vignette les ridiculisant à tour de rôle. Mais quand, devant le flot grossissant, Cochin songea à faire appel aux mesures de police, il se heurta à l'opposition de Pierre, qui était un directeur très libéral et voulait qu'on laissât chacun libre d'exprimer son opinion *. Il finit pourtant par obtenir de M. de Sartine une ordonnance obligeant toute relation sur le Salon à porter la signature de son auteur; on espérait contraindre ainsi à plus de réserve et de circonspection. Mais cette rigueur ne fut pas maintenue, et Cochin en fut quitte pour se remettre de temps à autre à riposter avec sa propre plume. - L'attaque dans ce cas avait donc porté; qu'elle s'attirait un tel honneur!

- 1. Voir l'étude de Th. Arnauldet déjà citée.
- 2. Dans le Mercure de 1747 : Dialogue entre Dorsicour et Céligny.
- 3. Cf. Arnauldet, loco cit.

^{4.} Voir la note manuscrite de Cochin accompagnant la Lettre sur le Salon de 1765 par Mathon de la Cour, dans l'exemplaire conservé au Cabinet des Estampes (collection Deloyne).

Il serait intéressant de découvrir quel est le plus souvent le genre du satiriste qui, sous son burlesque déguisement, réussit ainsi à se faire entendre et se montre parfois si expert à bien diriger ses coups.

Il est sûrement à chercher parmi le flot de la génération montante : « Si quelqu'un », dit l'auteur d'une de ces brochures ¹, « a droit

à juger l'artiste, c'est l'artiste qui marche après... Racine pouvait juger Corneille, Buffon peut juger Rousseau. » Non arrivé, il méprise ou jalouse I' « arriviste » : le Mort vivant 2 se déclare choqué à la vue de « plusieurs peintres très bien mis, parlant aux dames comme des gens qui posséderaient supérieurement le ton du monde »; « sont-ce là des peintres? » demande-t-il, « est-ce à la toilette de ces dames qu'ils se sont formés? est-ce là l'uniforme d'un artiste qui doit observer la nature? » Et Jérôme le passeux, de son côté, confie à Marie-Jeanne la bouquetière 3:

> G'nia pas d'baron, d'comte, [d'marquise, Qu'un régiment d'peigneux [n'courtise!



LE PEINTRE ÉCOUTANT LES CRITIQUES
GRAVURE DE LEBAS D'APRÈS BOUCHER
EXTRAITE DE LA « LETTRE
SUR L'EXPOSITION DES OUVRAGES EXPOSÉS
AU SALON DE 1747 »

Ce satiriste est un méconnu prenant le parti de ses pareils : à l'observation de Marie-Jeanne que

Chacun n'peut pas fair' des miraques,

il ne se contient plus :

Ceux qu'en font trouv' le pus d'obstaques A faire valoir leux talent...

- 1. Le Triumvirat des arts, ou Dialogue entre un peintre, un musicien et un poète (1783). 2. 1779.
- 3. Ah! ah! ou relation véritable... de la conversation de Marie-Jeanne la bouquetière et de Jérôme le passeux au Salon du Louvre (1787).

L'z'envieux ne cherchent pas querelle A l'obscure médiocrité; Ils n'craign' pas qu'ell' les éclabousse. Mais l'vrai talent est redouté, Et tant qu'on peut on le repousse. Il perce un jour, mais faut du temps...

Enfin certainement, du ton dont il s'écrie:

Et puis êtr' de l'Académie Ca donn'-t-il du talent, j'vous prie?

notre satiriste est des exposants de la place Dauphine, soumis avec eux au caprice du temps en cette matinée de Fète-Dieu qui leur est chichement accordée pour se produire devant le grand public. Entendons jusque dans la pleine époque de 1830 un écho de sa récrimination : c'est Jal qui glisse cette boutade dans ses Esquisses, croquis, pochades... sur le Salon de 1827 : « Il y avait quelquefois à la place Dauphine des chefs-d'œuvre, comparativement aux croûtes académiques qu'on étalait au Louvre avec privilèges de la place de la place par le salon de 1827 : « Il y avait quelquefois à la place Dauphine des chefs-d'œuvre, comparativement aux croûtes académiques qu'on étalait au Louvre avec privilèges de la place de la place de la place par le place de la place de la

Justement l'un de ces pamphlets ² s'est adjoint, en une eau-forte, l'image de l'arsenal où se sont aiguisées ses malices : c'est un grenier où l'auteur est vu en chemise, assis sur une chaise renversée, devant une table sordide, occupé à relire sa copie. » Quittez la plume, faites comme moi, reprenez le pinceau, lui conseillera un « Frère de la Charité » dans sa *Réponse à toutes les critiques*³. Cette carrière n'est pas fortunée, mais elle n'a pas tant d'épines... » C'est donc la peinture jugée par le rapin que va faire principalement apparaître la revision de ces libelles et de ces facéties, dont une bonne part mème a été élaborée, pour employer l'expression de *Figaro au Salon de 1785*, « dans la poussière des ateliers ».

* *

A quoi s'y attaque-t-on en général? Les préférences y vont à quelles œuvres? vers quelle forme d'art y tendent plutôt les aspirations?

Constatons d'abord une sainte horreur de la routine, un perpé-

^{1.} Page 19.

^{2.} La Vérité critique au Louvre (1781).

^{3. 1783.}

tuel désir de renouvellement. Depuis longtemps i un mouvement d'opinion a commencé en faveur d'un retour à l'étude sévère de l'antique; cependant la manière des Vanloo, de Boucher, avec ce balancement des figures, ces couleurs tendres et ces vapeurs grises qui la caractérisent, continue d'être imposée à quiconque brigue un rang à l'Académie Royale. Enfin la nouvelle se répand dans les ate-

liers que Pierre, le nouveau directeur, fait accueil à des jeunes qui rapportent d'Italie des idées neuves. Combien paraissent désormais surannés les coups de brosse à la Pierre de Cortone et l'art de tous ces Vanloo! Dans quelles formules retardataires vous opiniâtrez-vous à la suite, M. Durameau, qualifié le « roi du moment² » en 1781! Voici Amédée Vanloo figurant Zéphyre et Flore ou le Printemps au Salon de 1783:

Air: Chansons, chansons.

Quelle fraîcheur dans sa peinIl approche de la nature [ture!
Dans tous ses tons.

Les grâces forment son cortège. Qui dit Vanloo dit le Corrège!...

Chansons, chansons ³.



L'AUTEUR COMPOSANT LA CRITIQUE
ESTAMPE SIGNÉE « F. M. »
EXTRAITE DE « LA VERITÉ CRITIQUE
AU SALON » (1781)

Quant à ce dansant aspect des figures, à leur « vanlootage », pour employer le mot dont il sera désigné chez David :

> Ma commère, quand je danse, Mon cotillon va-t-il bien? — Il va par-ei, il va par-là⁴...

^{1.} Depuis 1747 d'après l'ouvrage de M. J. Locquin : La Peinture d'histoire de 1747 à 1785, Paris, 1913, in-8.

^{2.} La Miracle de nos jours.

^{3.} Le Salon à l'encan.

^{4.} Ibid. — Callet, en 1781, avait exposé aussi une Flore et Zephyre; c'était son

La verve de Diderot fait écho à ces facéties. L'opinion publique est conquise: pour tout le monde le goût de l'antique ramènera l'art à la simplicité, lui restituera sa dignité. Grâces soient rendues à M. Vien pour avoir mis sur le chemin du vrai style ces espoirs de la peinture française: M. David, l'auteur du Bélisaire (1781), M. Regnault, l'auteur de l'Éducation d'Achille (1783).

Cependant, s'attacher à tant de sagesse, de sobriété, c'est vraiment fermer trop la voie au riche instinct et risquer parfois d'être en désaccord avec le caractère du sujet... Nouvel assaut de nos fantaisistes. M. Vien, en une belle toile que possède aujourd'hui le musée d'Alger, a représenté: Le Départ de Priam s'en allant supplier Achille de lui rendre le corps d'Hector, thème d'un pathétique qu'un autre eût trouvé bon de traduire par un beau désordre. Mais ici, comme on veut atteindre à la plus haute dignité dans l'expression, la formule est au contraire:

Tranquillité sans seconde,
Point de masse, point d'effet.
— Et pour peu qu'on lui réponde,

Vien vous repart : « S'il vous plaît, Ne dérangeons point le monde, Laissons chacun comme il est.

(Sur l'air de : Ce mouchoir, belle Raymonde).

Et voici de nouveau le corps d'Hector sur lequel pleure la malheureuse Andromaque, morceau de réception à l'Académie de ce même David, trouvé si original à son apparition : de quelles tristes couleurs cela est-il peint!

AIR: M. de La Palisse est mort.

Secourez vite, auprès d'Hector,
Andromaque à l'agonie.
A son teint couleur du mort
J'ai peine à la croire en vie.

Et de la craie et du charbon, Veilà toute sa magie; Et toujours du même ton Il peint la mort et la vie¹.

morceau de réception. On le malmena de même pour n'avoir pas rompu avec la vieille formule, sur l'air de Lison endormie :

Messieurs, c'est ici qu'on admire Du blanc par ci, du bleu par là. Flore et son cher amant Zéphyre Sont bien vêtus comme cela. C'est ainsi qu'il faut qu'on colore. Le bel'éventail que voilà! Rouge par ci, jaune par là. Regardez, admirez encore: Rouge par ci, jaune par là.

1. Le Salon à l'encan (1783).

Notons, près du lit du héros, son casque. Il n'est pas resté inaperçu de la caricature: une des eaux-fortes du *Marlborough au Salon* en a souligné les proportions exagérées. Déjà l'on raille le style « pompier »; ce n'est pourtant que l'aurore de son règne.

L'Éducation d'Achille par le centaure Chiron offre des teintes qui ne sont guère plus réjouissantes; aussi Regnault n'est-il pas épargné par « Marlborough » : « Trop gratter cuit » ne peut-il s'appliquer au geste du centaure portant la main derrière sa tête congestionnée? Et la jambe gauche démesurée que la caricature prête à Achille, n'est-elle pas justifiée par le tableau?

Devant ces menaces à la fois d'affectation d'austérité et d'envahissement par l'antique, c'est presque tout de suite que s'étaient manifestés les sentiments adverses. L'intérèt pittoresque des thèmes tirés de l'histoire de France était notamment signalé, en 1769, par le programme de réforme exposé dans la curieuse Lettre de Raphaël peintre d'enseignes, membre de l'Académie de Saint-Luc..., dont nous aurons à mettre en valeur les idées de naturalisme. En 1779, on entendit regretter les coloristes qui avaient illustré le commencement du siècle : le Mort vivant au Salon, c'était Lemoyne, n'ayant censément pas succombé aux coups d'épée qu'il se porta dans une crise de découragement et ayant vécu depuis tout à fait retiré et oublié. Aujourd'hui (1787), on juge opportun d'évoquer l'Ombre de Rubens. Sage intervention, en effet, car à l'arrivée du maître anversois, qui donc est seul à le reconnaître? qui se met à crier de toutes ses forces : « Messieurs de l'Académie, voilà Rubens! » — cependant que, de ces messieurs, aucun ne bouge, comme s'ils en seraient tous, n'était Doyen, à ne plus même connaître ce glorieux nom? un jeune que, peut-être pour le mieux caractériser par son goût de la couleur, l'auteur a qualifié d'Anglais. Rubens fait le procès des éducateurs systématiques : « On suit aveuglément », dit-il, « ce qu'annonce un homme en place... qui, comme M. Vien, a mis Raphaël en grande vénération dans l'école », mais a-t-on compris Raphaël, lui ressemble-t-on parce qu'« on place des femmes roides les unes à côté des autres en forme de quilles », parce qu' « on fait un contour bien sec et des draperies en tuyaux d'orgue »? — L'antique, lui aussi, « pris d'un mauvais côté, est très pernicieux... Un tableau de David offre l'aspect d'une sculpture coloriée et non la douce harmonie de la nature ». — L'Anglais, stupéfait : « Ah! ah! »

Et cette exclamation qui termine la brochure montre combien

de telles idées se heurtent aux préjugés en cours, passent l'imagination, frisent le scandale.

Une autre déclaration de l'Ombre de Rubens, plus faite encore pour soulever les protestations, accompagnait l'annonce de la fin prochaine en France de la peinture d'histoire si l'on y persistait dans les principes du jour : « les Français n'ont pas le caractère qu'il faut pour être grands et corrects comme les Italiens1; c'est l'affaire du climat, et je vois avec peine que la nouvelle religion qu'ils adoptent les mène à l'enfance de l'art et à la barbarie des Goths » (qothique, barbare, épithètes qu'Ingres subira). Déjà, en effet, on commençait dans les ateliers à disserter sur le Pérugin; nous l'apprenons d'une brochure sur l'exposition de 1789 : Les Élèves au Salon ou l'amphiqouri, qui nous initie à la sorte de désarroi qui se produisait alors parmi les jeunes artistes, ne sachant plus auquel entendre au milieu des opinions contradictoires. « N'a-t-on pas eu l'insolence », dit un interlocuteur, « de m'injurier en pleine Académie à cause que j'ai eu la bonhomie de dire que j'aimais le Cortone et ne pouvais souffrir le Pérugin! » Et, nous le tenons de Delécluze², il arrivera aussi à son maître David d'invoquer, en faveur de la juxtaposition des figures sur même plan, l'exemple du primitif ombrien. On surprend là, tout à son origine, la hantise de cette simplicité préraphaélite qui, par les temps surtout de réveil du sentiment chrétien, aura désormais ses partisans, de cette simplicité à laquelle Puvis de Chavannes demandera la paisible eurythmie de certaines pages narratives, mais dont il faudra que la leçon, pour ne pas aboutir à de froids pastiches, sache demander renouvellement et vie à un constant naturalisme.

Au reste, sans ce concours toujours nécessaire du naturalisme, au moyen de quelle méthode régénérer le genre de l'histoire? A la correction de Vien répond l'outrance de Doyen peignant sa grande toile de *Mars vaincu par Minerve ou le Combat des Dieux* (1781):

1. A vingt ans de là, c'est-à-dire après vingt ans d'« histoire » ayant régné selon ces principes, on entendra même chanson :

Le genre grave a peu d'attraits
Pour nos artistes, je vous jure.
Mes amis, nous sommes Français,
Par malheur, jusques en peinture.
(Arlequin au Muséum, 1806).

2. Louis David, son école et son temps. Souvenirs, 1863, in-8°.

Air: Jupin dès le matin

Approchez dans ces lieux,
Frottez vos yeux,
Et regardez, Messieurs,
Quel fracas!
Que fait-on là-bas?
Quel charivari
Et quel amphigouri!
Tâchons de remarquer
Et d'expliquer
Ce qui dans ce tableau
Paraît si beau.

De jambes et de bras,
Ciel, quel amas!
Le tumulte pourtant
Est effrayant.
Mon Dieu, combien de gens
On voit céans!
Comme ils sont entassés,
Pressés,
Poussés.
Ici tout est fort bien,
Car personne n'y comprend rien!

Aussi prompt qu'un éclair, sur l'aile du génie, Dans le séjour des dieux, Doyen, tu nous ravis,

commence un autre sur le ton d'enflure qui convient,

Mais songe à l'harmonie, Et si tu veux le prix, Une fois dans ta vie Finis ².

Les compositions de Ménageot et de Vincent s'appuient sur un réalisme rassurant et prometteur qui semble trouver grâce devant la facétie, mais celle-ci est sans pitié pour les ambitieuses peintures dont l'impuissance et le vide pénètrent d'ennui³. Les scènes de la vie de saint Louis entreprises par Robin pour la cathédrale de Blois étalent de noirs tableaux où s'allongent de grandes figures : « Il souvient toujours à Robin de ses flûtes », ricane un mauvais plaisant . Et que dire des vastes « machines » aux sujets terrifiants comme le Combat d'Estelle et de Darès par Durameau (1779) ou le Pyrrhus immolant Priam de Regnault (1785)!

AIR: Du haut en bas

Du haut en bas
Tout n'est que sang et carnage,
Du haut en bas.
Mais ce que je ne conçois pas,

- 1. Réflexions d'un garçon de bonne humeur sur les tableaux exposes au Salon de 1781.
 - 2. Panard au Salon.
 - 3. Ibid.
 - 4. Encore un coup de patte pour le dernier (1787).

C'est qu'un seul ait fait tant d'ouvrage Et rangé les morts par étage Du haut en bas¹.

Nous verrons la sombre série se perpétuer longtemps encore en dépit de tous les sarcasmes, et malgré la vanité pourtant assurée de tant d'efforts.

* *

Qu'elles s'appuient sur des modèles du Midi ou du Nord, des modèles antiques ou modernes, toutes les théories sont vaines tant qu'on ne sort pas de l'abstraction ou du pastiche. On a beau en faire application sur de vastes toiles, ces toiles le cèdent devant le moindre morceau qui a le charme ou la saveur du vrai. Voyez-les, dans les deux images que le burin de Martini nous a laissées des expositions de 1785 et 1787, déployées aux hauteurs des galeries, comparables à des compositions de rhétorique, y faisant figures de longs pensums, quelques-unes sans cadre, toutes refoulées là par l'invasion de peintures plus modestes, dont le nombre en effet va croissant. Sans doute en était-il des professeurs et hauts dignitaires de l'Académie comme il en est aujourd'hui de bien des « hors concours », qui s'ingénient à faire chaque année une « grande chose » pour le Salon et croiraient déchoir aux yeux du public s'ils se bornaient à ne faire parler que leur sincérité dans des cadres moins ambitieux. Le résultat fut que ces vastes « machines » finirent par lasser le visiteur, qui s'en désintéressa; si bien que, dès 1783, nous pouvons entendre ce dialogue²: « Le Français. Que de brillants portraits..., de paysages charmants, et de ruines plus belles encore! — L'Anglais. Il y avait moins de tout cela autrefois... » Et, tandis que le Français continue de se délecter à regarder les tableaux moins importants, son interlocuteur à plusieurs reprises veut le ramener à l'examen des grands thèmes: « L'Anglais. Mais encore une fois, laissons là ces bagatelles, et parlons d'Histoire. — Le Français (persistant). Ouvrez ces pêches, il s'en exhalera une odeur délicieuse... »

L'auteur de ce dialogue avait ses raisons pour camper de la sorte l'Anglais en appréciateur de la peinture d'histoire : comme nous le

^{1.} Figaro au Salon (1785).

^{2.} Les Peintres volants [c'est-à-dire ceux dont il faut que les regards aillent chercher tout à fait en l'air les tableaux] ou Dialogue entre un Français et un Anglais (1783).

démontre un ouvrage récent⁴, les théories sur la nécessité du retour aux modèles antiques inspiraient alors bien plus d'œuvres de l'autre côté du détroit que dans notre pays, où la gravure d'outre-Manche venait même proposer pour modèles des compositions dans le style de Benjamin West. Il faudra quelques années avant que ces théories instaurées chez nous y multiplient autant leurs effets. Néanmoins les préférences constatées chez notre compatriote font bien voir la pente à laquelle, en général, on cédera de plus en plus, en dépit de



LE SALON DE 1787, GRAVURE DE MARTINI

tous les hauts principes prétendant justifier ou même imposer la tristesse et la pauvreté du coloris.

Ce qui suit est encore plus symptomatique, et remontait pourtant à une vingtaine d'années de là, époque où les hostilités entre l'Académie Royale et celle de Saint-Luc s'étaient trouvées réveillées par les prétentions de cette dernière à organiser, elle aussi, des expositions. A l'occasion du Salon de 1769, une sorte de pamphlet avait été lancé sous ce titre significatif: Lettre de M. Raphaël, peintre de l'Académie de Saint-Luc, entrepreneur général des enseignes de la ville, faubourg et banlieue de Paris, à M. Jérôme, son ami, râpeur de tabac et riboteur. Si l'auteur s'y donnait pour membre de l'Académie

^{1.} L'ouvrage de M. J. Locquin déjà cité.

de Saint-Luc, c'était justement parce que sa rivale la déclarait tout au plus apte à décorer d'enseignes les boutiques⁴. « La preuve que tu n'es qu'un âne », fit même répondre par le râpeur de tabac Cochin, impatient de saisir sa plume, « c'est que ton Académie ne t'a pas fait professeur, malgré qu'ils sachent que tu fais la figure et qu'ils aient grand besoin de figures à l'hôtel d'Aligre [siège alors de la Compagnie et lieu de ses expositions]. » A l'hôtel d'Aligre, cela est vrai, le fort n'est point la figure affublée à la grecque ou à la romaine, mais combien on est plus naturel! Et c'est pour contraster avec la « petite manière », le factice des formes et de la couleur, dont, à l'époque de sa lettre (1769), on abusait encore au Louvre, que le protestataire a imaginé de se montrer dans ses goûts, dans son style, poissard et populacier à plaisir : Jérôme, tu as pu remarquer au Salon certain tableau « bleu, bien qu'on y voie des arbres »; un jeune homme y est représenté qui doit être certainement déguisé en fille et dont le sexe n'est guère définissable que « parce qu'il prend un couteau de chasse plutôt qu'une coiffure à la Gertrude »; hé bien, rappelle-toi donc mon enseigne de la rue Louis-le-Grand, « un berceau où deux riboteurs et une jeune fille boivent de la bière double de Mars et du cidre d'Isigny, et où le feuillage est si naturel! » Et mes Envieux de la culotte, au-dessus de la boutique du marchand peaussier du faubourg Saint-Denis : est-ce que de montrer leurs visages de face au public, cela les empêche de se menacer des yeux en tiraillant le haut-de-chausse? est-ce qu'entre eux cela supprime toute apparence de lien comme il arrive, au Salon, à certaine dame au clavecin et aux deux personnages postés à côté d'elle? 1

Les considérations auxquelles passe ensuite le peintre d'enseignes dénotent un curieux instinct des conditions vitales de l'art et des goûts d'un lointain avenir : « A quoi bon Septime Sévère ² ? ce général demandant des secours au Sénat ³ ? La fable et l'histoire, Jérôme, ne te sont pas familières. Parle-moi de ce gigot, de ce pâté dont la croûte est si belle et si dorée ⁴. Si tu avais vu mon enthousiasme devant ce tableau! Des marines, des clairs de lune m'ont fait grand

^{1.} Allusion à un grand portrait peint par Roslin et représentant Une dame, appuyée sur son clavecin; près d'elle, son mari et son beau-frère, M. le chevalier Gennings.

^{2.} La peinture de Greuze qui fut si durement critiquée : L'Empereur Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner.

^{3.} Magon, frère d'Annibal, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au sénat de Carthage, morceau de réception de feu Jacques François Amand.

^{4.} Dans le tableau de Chardin représentant Une femme revenant du marché.

plaisir. Le même auteur rend les prés, les bois, les champs avec une vérité et une beauté!... Il y a des vues d'Italie, mais j'aime mieux mon gigot et mon pâté que la grotte de Pausilippe... »

Dans le plein milieu du xvIII° siècte, n'est-ce pas comme le premier plaidoyer en faveur de l'« art pour tous », comme le pressentiment, cent ans à l'avance, des théories de Gustave Courbet, et presque le langage des William Bürger et des Castagnary sous le second Empire? Les idées communiquées par Raphaël le peintre d'enseignes, à Jérôme le ràpeur de tabac, certes, feront du chemin. Et déjà la Révolution, comme nous le verrons, n'y sera pas défavorable; elle leur gagnera quelques avocats.

Au moment où va sombrer l'ancien régime, tous les hauts et puissants dignitaires académiques, directeurs, ancien recteur, recteur, professeurs, adjoints à professeur, se trouvent débordés dans leur propre domaine, le Salon du Louvre, par ces artistes que la pratique d'un art plus modeste relègue aux rangs inférieurs de la Compagnie. Dans les ateliers, on réclame pour « papa Vernet ». tout paysagiste qu'il soit, le cordon de Saint-Michel, dont il arrive de voir « ceindre des marguilliers de paroisse et des directeurs d'opéras² ». Hors du Salon, le génie de Fragonard, ayant payé son tribut académique par sa Callirhoé, déverse tout son feu, toute sa richesse dans le simple tableau de genre; et Greuze, à qui ses méprisants collègues dénient la qualité de peintre d'histoire, voit ce dédain bien compensé par le succès de ses scènes d'intérieurs bonnement villageois.

PROSPER DORBEC

(La suite prochainement.)

Joseph Vernet, qui avait envoyé plusieurs tableaux de marines et paysages.
 Les Élèves au Salon ou l'amphigouri (1789).

BIBLIOGRAPHIE

J.-S. DUPLESSIS, par J. Belleudy'

il s'en faut qu'elles soient volumineuses et luxueuses en raison directe de la valeur des artistes qu'elles rappellent. Nombre d'entre elles émanant, il est vrai, d'amateurs influencés par la mode, se apportent à des peintres ou à des dessinateurs plus que secondaires, dont

elles émanant, il est vrai, d'amateurs influencés par la mode, se rapportent à des peintres ou à des dessinateurs plus que secondaires, dont l'unique mérite est d'avoir troussé, d'une pointe fine mais incorrecte, de petites poupées agréables ou, mieux encore, d'avoir approché à un titre quelconque la reine Marie-Antoinette. Cependant Joseph-Siffred Duplessis, qui avait eu cet honneur, était demeuré jusqu'ici sans biographe, Charles Blanc ne lui ayant même pas fait l'aumône d'une demi-livraison dans son Histoire des Peintres.

Duplessis, fort estimé de ses contemporains, avait été, pourtant, Peintre du roi et avait même obtenu le titre envié de conseiller à l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Quoi qu'il en soit, c'est le mérite de M. Jules Belleudy, déjà connu par d'intéressantes publications artistiques, d'avoir révélé la vie d'un peintre dont la signature accompagne tant de beaux portraits, notamment ceux d'Allegrain, de Gluck, de l'abbé Arnaud, de Necker et de sa femme, de M^{me} Lenoir, etc.

La qualité de préfet de Vaucluse a permis au récent historien de Duplessis, né à Carpentras en 1725, de fouiller tous les fonds locaux qui pouvaient contenir quelques documents sur le peintre, plus encore d'examiner, de confronter celles de ses œuvres qui sont conservées dans les musées d'Avignon et de Carpentras. Cette moisson, jointe aux pièces retrouvées aux Archives Nationales et à celles qu'ont naguère mises au jour l'ancien archiviste de Vaucluse, l'érudit M. Labande, et MM. J.-J. Guiffrey et Engerand, a fait, de M. Belleudy, un auteur heureux. Ainsi documenté, il a pu écrire un fort volume in-quarto dont les 359 pages sont divisées en clairs chapitres qui permettent de suivre année par année J.-S. Duplessis. Il faut, aussi, louer M. Belleudy de la large place qu'il a réservée aux plaquettes publiées à l'occasion des Salons. On ne doit, je le sais, accepter les affirmations de ces opuscules, à prétentions humoristiques pour la plupart, qu'avec réserve. Mais, néanmoins, leur apport est précieux : ils mettent un nom sur un portrait anonyme, permettent de reconnaître à un détail de costume tel personnage que l'on serait tenté de confondre avec tel autre; enfin, ils reflètent l'opinion de certains groupes de professionnels ou de connaisseurs, consignent le mot merveilleux d'un bel esprit.

1. Jules Belleudy, J.-S. Duplessis, peintre du roi, 1725-1802. Publication de l'Académie de Vaucluse. Chartres, imp. Durand, 1913. Un vol. in-4°, 359 p. avec 25 planches·

Bref, les uns et les autres, en dehors de certains partis pris, louent déjà, chez Duplessis, les qualités de ressemblance, la pose naturelle, la présentation du costume, traité avec un soin particulier mais sans mesquinerie insupportable. Ils ne sont pas aussi unanimes sur le dessin, le bonheur de certains raccourcis, les mains, et c'est ce qui nous gêne encore dans quelques portraits de Duplessis. Son temps le compara à van Dyck. Il est loin de l'admirable mattre. Mais, à notre avis, il est très supérieur à Roslin, à Vestier et, s'il n'atteint pas le haut caractère des portraits de David qui vient, au reste, après lui, il est, il demeure, le meilleur parmi les portraitistes d'avant, car il rompt avec la manière de Michel Vanloo, ce « teinturier », et se recommande par des qualités de sérieux qui manquent au délicieux Tocqué.

Le pourquoi de tout cela, M. Belleudy nous le fait connaître. Duplessis n'est pas un élève de l'Académie Royale, il n'a pas la manière des maîtres à la mode de Paris. Fils d'un chirurgien — ou d'un chimiste — qui abandonna le bistouri pour la peinture, Duplessis fait son éducation à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, sous la direction d'un religieux, le frère Imbert, qui était élève de Le Brun. — C'est le frère Imbert qui avait guidé le président de Brosses lors de sa visite à la Chartreuse, en 1739. Né à Marseille en 1699, il était donc en pleine maturité lorsque le jeune Joseph-Siffred lui fut confié. Aussi, lui donna-t-il ce métier solide, lui inculqua-t-il ce souci de la perfection qui devaient faire de Duplessis non seulement un maître peintre, mais aussi un technicien si scrupuleux, par suite si lent à exécuter, que la Fortune impatientée dédaigna d'emplir d'écus sonnants les coffres du portraitiste officiel de Louis XVI.

Un moment, Duplessis atteint la petite aisance. Mais il place mal ses fonds, qui disparaissent dans la banqueroute du prince de Rohan-Guéménée. Aussi, à côté de l'histoire de l'artiste, de la nomenclature de ses Salons glorieux, qui vont de 1769 à 1789, avec réapparition momentanée en 1801, M. Belleudy a-t-il te nu à rappeler la vie de gêne de son héros, en des pages abondamment documentées où alternent suppliques, lettres et réclamations. Cette partie offre un intérêt soutenu, car Duplessis ruiné est plus intéressant que bien d'autres. Assez tôt ses yeux s'étaient affaiblis. Ceci, joint à une surdité précoce et à des atteintes de paralysie, en fait un bien pauvre homme. Il bénéficia heureusement de la sympathie de M. d'Angiviller, le surintendant, qui fut à son égard le meilleur des cœurs.

Mais survint la Révolution. Duplessis ne cacha pas ses sentiments royalistes; il se montra surtout hostile aux réformes davidiennes, comptant parmi les académiciens intraitables qui défendaient, et par la parole et par la plume, les privilèges de la Compagnie. Cependant, on ne lui en sut pas mauvais gré. Appelé à Carpentras, il devient le correspondant de la Commission temporaire des Arts, préside à l'inventaire des richesses littéraires et artistiques du district et réussit, au reste, à merveille dans la mission qui lui est confiée. Aussi, revenu à Paris, est-il nommé le 3 thermidor an IV (21 juillet 1796), conjointement avec le peintre Durameau, le sculpteur Roland et l'architecte Le Roi, conservateur du musée de Versailles. Malgré son grand àge, il se signale par son activité, restaurant des tableaux très compromis, nettoyant les statues du parc maltraitées par les intempéries. Mais, ainsi que le fait malicieusemen t remarquer M. Belleudy, il avait appris de l'ancien régime, à quémander. Pour

avoir « appelé l'attention sur sa personne plus que de raison », on s'avisa, vers la fin de prairial an IX, qu'il avait dépassé la soixante-quinzième année et on le mit à la retraite. Pour peu de temps, car le 1^{er} avril 1802 il décédait.

Au cours de son travail, M. Belleudy a eu naturellement à s'occuper de la Dame au livre de la galerie La Caze, donnée successivement à Chardin, à Aved, à Tocqué, et que l'on tend, de plus en plus, à restituer à Duplessis. Notons qu'une circonstance particulière a aidé à la chose. Cette aimable dame lit, et l'on savait que Duplessis avait peint Mme Lenoir lisant. Elle représentait donc Mac Lenoir et devenait sans conteste l'œuvre de Duplessis. La véritable Mme Lenoir, - la mère d'Alexandre Lenoir, le fondateur du Musée des Monuments français, - est depuis sortie de l'ombre; on l'a vue aux « Cent Portraits de femmes » réunis, en 1909, à la salle du Jeu de Paume des Tuileries 1. La dame du Louvre ne peut donc plus être identifiée avec Mme Lenoir; mais rien ne s'oppose à ce que cette seconde Liseuse soit de Duplessis. C'est l'opinion de M. Belleudy, qui retrouve dans cette œuvre toutes les caractéristiques de son talent : « finesse du dessin, sobriété et pure harmonie des couleurs, simplicité, grâce de l'attitude, perfection rare des détails comme de l'ensemble, et surtout concentration et force du sentiment à traduire ». A cela s'ajoutent des particularités techniques : qualité des noirs à reflets grisâtres et surtout des bleus, des bleus que Duplessis obtenait en broyant ses couleurs lui-même. Car il était quelque peu chimiste : il est l'auteur d'un Mémoire sur la rareté de l'outremer et un moyen d'en obtenir, d'un autre mémoire sur le transport et l'utilisation de la gomme élastique amenée liquide; enfin, pendant qu'il occupait les fonctions de conservateur du musée de Versailles, il avait recherché et trouvé des procédés nouveaux pour nettoyer les marbres exposés à l'air et rongés de lichen. Mais, malmené au cours de ses démarches et rendu méfiant, il ne livra pas le secret de sa découverte.

Dans l'ouvrage de M. Belleudy, je ne vois qu'un petit point à reprendre. Encore la responsabilité de l'erreur doit-elle remonter à un autre. Se référant à un travail de M. Ed. André, naguère publié dans la Gazette des Beaux-Arts, M. Belleudy nomme, parmi les élèves de Duplessis, Swebach-Desfontaines. Celui-ci était bien élève d'un Duplessis, mais de Michel-H. Duplessis, peintre de batailles et de cavaliers qui fut élève de Descamps, exposant aux Salons de 1791, 1793, 1798, 1799, et duquel je possède, au reste, un dessin, des études de chevaux. Le mérite de la rectification doit revenir à M. André Arnould. C'est lui, si je me souviens bien, qui releva l'erreur dans un excellent article du Journal des Arts, peu après la publication faite par M. Ed. André.

CHARLES SAUNIER

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1909, t. 1, p. 489.

Le Gérant : P. GIRARDOT.





PAPETERIES de la HAYE=DESCARTES (Indre=et=Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M' M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris
BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives. TÉL.: 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL: 18, rue Saint-Augustin
BUREAU DE PASSY: 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{1E}

MAGASINS Rue

Rue de la Voûte, l4 Rue Championnet, l9© Rue Lecourbe 308 Rue Véronèse. 2 Rue Barbès.l6(Levallois)

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT DE VOITURE

1º Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delémont. — Service rapide quo-tidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2º Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3º Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits. Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de

validité. Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur

demande.

tous vos livres sous la main avec la DESIGNATION OF THE PARTY OF THE PARIS 31 Boul Haussmann

Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR to BELLES et BONNES DENTS SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, Ba Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

2 fr. 2 fr. Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. Savon Naphtol-soufré, contre pelade, eczémas . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & CIE, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ 106. Boulevard Saint-Germain

LE VIEUX PARIS

1ºº et 2º séries

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr.; Vélin, 30 fr.; Japon, 60 fr

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES

ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1° Ordre — Prix Modérés CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements ÉCRIRE:

Cie DE POUGUES 15, Rue Auber, 15 PARIS



PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAITRES MODERNES

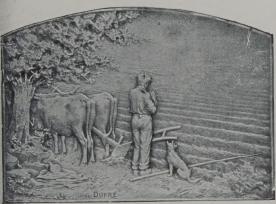
Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS V.-S. CANALE, Successeur

Tél: Gobelins: 19-58

UNIQUE DÉPOSITAIRE DES ŒUVRES COMPLÈTES DE

O. ROTY, de l'Institut





L'ANGÉLUS, par G. DUPRÉ



Baiser d'enfant



Leçon maternelle par O. YENCESSE



Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN, F. VERNON, A. PATEY, de l'Institut
PONSCARME, DANIEL-DUPUY, L. BOTTÉE
G. DUPRÉ, V. PETER
O. YENCESSE
P. LENOIR - A. SCHWAB - PATRIARCHE

EXPOSITION D'ŒUVRES DE O. ROTY, Membre de l'Institut 1846-1911

CADEAUX POUR 1^{re} COMMUNION ET FÊTES ANNIVERSAIRES



CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MEDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

ALLER:

Départ de Londres (vià Calais) 11 h. — 21 h. (vià Boulogne)
14 h. 20 (vià Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.

Départ de Paris: 8 h. 30) 1° et 2° cl., Paris-Torin; V.R.

Paris-Dijon); — 14 h. 20 (V.L., 1° cl., Paris-Florence;
1° et 2° cl., Paris-Rome); — 22 h. 15 (1° et 2° cl.,

Calais-Turin; V.L., L.S., 1° et 2° cl., Paris-Rome,
V.R. Modane-Turin. RETOUR:

| 0 | 1. | =0 | 1 | |
|---|----|----|-----|---|
| 0 | ш. | 50 | - 1 | , |

| Départ de | Naples | 18 h. 50 | 0 h. 40 | 13 h. 40 |
|-----------|---------|-------------------------|--|---|
| | Rome . | 23 h. 50 | 9 h. 5 | 18 h. 5 |
| _ ' | Turin . | 15 h. 45 | 0 h. 10 | 8 h. 40 |
| | | Turin - Paris. V. R. | L. S. 4°° et 2° el. Rome-Paris VR. Rome-Pise et Dijon Paris, 4°° 2° el. Turin Boulogne V. L. | 4re et 2e cl Rome-Paris V.R. Dijon-Paris |
| | j | Modane-Chambéry | Florence-Paris | |

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

Boite: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France SOCIETÉ ANONYME - CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL: 54 et 56, rue de Provence, à Paris. SUCCURSALE-OPERA: 25 à 29, Bould. Haussmann, SUCCURSALE: 134, r. Réaumur (pl.de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX QUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.); — ESCOMPTE ET ENCAIS-SEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES;
— AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE
REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES; — VIREMENTS ET CHÈQUES
sur la France et l'Etranger; — LETTRES ET BILLETS DE
CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ETRANGÈRES; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension. 100 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 981 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Es-pagne); Correspondants sur toutes les places de France pagne); Corresp et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts, BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir OSTENDE, 21, av. Léopold.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itiné-raires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le Livret-Guide-Horaire P.-L.-M. vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nimes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Génes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Milan, Turin, Dijon, Paris.

Ce voyage peutêtre effectué dans le sens inverse). Prix: 1^{ro} classe: **194** fr. **85**. — 2 classe: **142** fr. **20**. Validité: 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(Vid Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Vià Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express euro-péens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.

BULLOZ 1. - E.

Photographe Éditeur

PARIS. — 21, rue Bonaparte. — PARIS

Collection complète des photographies

du musée Jacquemart-André

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges. PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI et XVII siècles

Téléphone: 288-91 & & 19, rue Vignon

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — IN VENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. – Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plasonds et paravents anciens des XVII et XVIII e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX: de 2 fr. à 50 fr.

- En vente aux Bureaux de la "GAZETTE" -

LES PHOTO-PROCÉDÉS

E. DRUET

DONNENT EN BLANC ET NOIR

LES VALEURS EXACTES

DES COULEURS

EN VENTE:

: VINGT MILLE PHOTOGRAPHIES:

-:- D'ŒUVRES D'ART -:: PEINTURES, SCULPTURES:
DESSINS, MINIATURES PERSANES
-:- CÉRAMIQUES, etc., etc. -:-

TOUS TRAVAUX DE REPRODUCTION POUR ARTISTES, COLLECTIONNEURS, MARCHANDS, etc.

108, Faubourg Saint-Honoré, PARIS

TÉLÉPHONE: Wagram 23-12